سينما

الصورة - الزمن

(الجزء الثاني)

لجنة العلوم الإنسانية والاجتماعية

هدى مقنص (منسقةً)
سميّة الجرّاح
رجاء مكي
صالح أبو إصبع
الأب بولس وهبة

المنظمة العربية للترجمة

جيل دولوز

سينما
الصورة–الزمن
(الجزء الثاني)

ترجمة

جمال شحيّد

مراجعة

سميّة الجرّاح

الـفـهـــرسة أثـنـــاء الـنـــشر - إعـــداد المـنظمة الـعـــربية لـلـتـرجـمـة
دولوز، جيل
سينما: الصورة - الزمن/ جيل دولوز؛ ترجـمة جمال شحيّد؛ مراجعة سميّة الجرّاح.
462 ص. - (علوم إنسانية واجتماعية)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-068-4
1. السينما. 2. الفلسفة. أ. العـــنـوان. ب. شحيّد، جمال (مترجم). ج. الجرّاح، سميّة (مراجع). د. السلسلة.
791.4

"الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة"

Deleuze, Gilles
vol. 2: *Cinéma: L'image-temps*
© 1985 by les Editions de Minuit.

©جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:



بناية" بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103- لبنان
هاتف: / (9611) 753024 - 753031 فاكس: (9611) 753032
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: (9611) 750084 - 750085 - 750086
برقياً: "مرعربي" - بيروت/ فاكس: (9611) 750088
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2015

المحتويات

مقدمة المترجم

منذ عشرين سنة أصدر جيل دولوز دراسة فلسفية مطوّلة عن السينما، عالج في جزئها الأول مسألة الصورة/ الحركة، وفي جزئها الثاني الصورة/ الزمن. واعتبر نقاد الفن السابع هذه الدراسة من أهم ما كُتب عن السينما حتى الآن. ليست الدراسة "محاولة لكتابة تاريخ السينما" كما حذّر في بدايتها، بقدر ما هي تحليل لعلاقة السينما بالحركة وبالزمن. وهاتان المقولتان من المقولات الخصبة التي ركز عليها هنري برغسون، وهو الفيلسوف الذي نال حظوة كبرى من أبحاث دولوز.

ولد جيل دولوز في 18 كانون الثاني/ يناير 1925 في باريس، وتوفي فيها في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 1995. ودرسَ الفلسفة في جامعة السوربون حيث تعرّف إلى ميشال بوتور وفرانسوا شاتليه، وحيث درس على يد أساتذة مشهورين مثل فردينان ألكييه وجان هيبوليت. وعام 1948 فاز بمسابقة التبريز ودرّس الفلسفة في عدد من المدارس، ثم في جامعة ليون، وعام 1969 حصل على دكتوراه دولة في الفلسفة بأطروحتين هما "الاختلاف والتكرار" [التي ترجمتها د. وفاء شعبان لمصلحة المنظمة العربية للترجمة (2009)] و"سبينوز ومشكلة العبارة". ونشأت صداقة علمية بينه وبين فيلِكس غاتاري (Félix Guattari)، فأصدرا عدداً من الدراسات

المشتركة. ومنذ عام 1969 وحتى 1987 درّس الفلسفة في جامعة باريس الثامنة، وكان من ألمع أساتذة الفلسفة في زمانه، وجمع إلى الصرامة العلمية والتبحير في العلم خيالاً هائلاً في ابتكار المفاهيم. وهذا ما دفع ميشال فوكو إلى القول: "سيصبح هذا القرن ذات يوم قرن دولوز". وسئل دولوز عمّا قصده فوكو بهذه العبارة فأجاب: "ربما أراد أن يقول إنني الأكثر براءة وفلسفة". وبعد أن أصيب دولوز بمرض تنفسي عام 1995 فضّل الانتحار، قائلاً: "الأعضاء هي التي تموت، وليست الحياة".

وكتب دولوز 29 كتاباً في الفلسفة والأدب والفنون منها **نيتشه والأدب** (1962)، **بروست والعلامات** (1964)، **البرغسونية** (1966)، **تقديم زاخر مازوخ**: **فينوس ذات الغراء** (1967، **منطق المعنى** (1969)، **الجذمور**]مع فيلِكس غاتاري[1976_)، **ما هي الفلسفة** [مع غاتاري أيضاً] (1991)، **نقد واستطباب** (1993)، **نظامان للمجانين** (2003). تضاف إليها دراسته عن فلسفة السينما التي نحن بصددها. وكثيراً ما شُبّه دولوز بفيلسوف "المتاهات"، التي يقود القارئ إليها ويُخرجه منها، على غرار خيط أريان في متاهة المينوتور، كما ورد في الأسطورة اليونانية. وقيل أيضاً عنه إنه الفيلسوف الذي أراد تغيير العالم بتخليص سكانه من رتابة الحياة اليومية.

في كتاب دولوز عن السينما، يقتبس عدداً من المقولات التي أوردها برغسون حول تحليل الحركة والزمن. ويشرح تشكّل الإدراك عند الإنسان كالآتي: توجد لواقط في جسم الإنسان (الحواس الخمس) تتلقى المعلومة في البيئة التي يعيش فيها، وتتلقى مفعول البيئة فينا. تُرسَل المعلومة إلى الدماغ، عن طريق الأعصاب الحسية. يقرر الدماغ أن يتفاعل مع البيئة. ينتقل هذا التفاعل إلى العضلات عن طريق الأعصاب. فتستجيب العضلات بهذه الشكل أو بذاك. إذن يكون الدماغ صلة الوصل بين ما يتلقى من أفعال وبين ردود فعله عليها. وتؤدي العادة دوراً في عملية الإدراك، كما نلاحظ

ذلك في تعلُّم قيادة السيارة: في البداية تكون القيادة مضطربة، ثم تستقر وتهدأ مع الزمن وتصبح مراحل الحركة معتادة.

يطبِّق دولوز هذه المقولات على السينما، علماً بأنه طبقها سابقاً على الأدب، في دراسته عن مارسيل بروست (Marcel Proust) وزاخر مازوخ، وعن الفن، في دراسته عن الفنان البريطاني فرنسيس بيكون (1909-1992). يروي فرانسوا دوس (François Dosse) بعض أفلام جان لوك غودار (Jean-Luc Godard). ومن هنا نشأت دراسته الرئيسية عن الصورة/ الحركة والصورة/ الزمن.

يغطي الجزء الأول من الدراسة (أي الصورة/ الحركة) ثلاثة مواضيع رئيسية: الصورة/ الفعل، الصورة/ الإدراك، الصورة/ الانفعال العاطفي. صحيح أن دولوز لم يشأ أن يكتب تاريخاً لنشأة السينما وتطورها، ولكننا نلاحظ في جزأَي الكتاب وجود ملمحَين لافتَين في السينما: الملمح الذي سبق الحرب العالمية الثانية، والملمح الذي أعقبها. ولكن مفصل الحرب ليس إلا سمة ثانوية، إذ هناك تداخل بين عمرَي السينما، أو بالأحرى تكامل بينهما.

ويعالج القسم الثاني من الدراسة – وهو السينما/ الزمن – ظهور الصورة/ الزمن بُعيد الحرب العالمية الثانية، وارتباطها بالواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الجديدة في فرنسا والسينما الحرة (غير الهوليودية) في الولايات المتحدة. وربط دولوز تفكيره عن السينما/ الزمن بنظرة برغسون عن الزمن، والقائلة بوجود زمن آلي (وهو زمن الساعة، تِك تاك، دقيقة، ساعة، يوم...) – وهو زمن ثابت وحسابي، وزمن إنساني تابع لتفاعل الإنسان مع الزمن، وهو زمن رجراج يخضع للحالة النفسية والعاطفية والفكرية للإنسان، ويمكن أن تكون ساعته طويلة ومملَّة، أو قصيرة ومشوّقة. وفي جزأَي الكتاب يرى دولوز أن الصورة/ الحركة والصورة/ الزمن مرتبطتان بالصورة/ الدماغ بناءً على الدراسات الطبيّة والفلسفية الحديثة المتعلقة بالذاكرة وارتباطها

بحركات الزمن الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل. ورأت **دفاتر السينما** أن دولوز هو "المفكّر الكبير الوحيد في عصرنا الذي أحبّ السينما حقاً".

ويتوقف دولوز عند كثير من التفاصيل الإخراجية المتعلقة بالتصوير السينمائي كالكادر وحجم اللقطة والتأطير والتقطيع والمونتاج وزوايا التصوير والألوان والأشكال الكبرى والصغرى... ويستند في تحليله الحركة إلى المقولات التي طرحها الفيلسوف والسيميائي الأميركي تشارلز ساندر بيرس (1838–1914) الذي أثر في المنطق الرياضي المعاصر وفي الألسنية الحديثة وفي نظرية العلامات. ويسوق دولوز أمثلة فيلمية غزيرة، (وكان لي الحظ في مشاهدة بعضها في النادي السينمائي الدمشقي وفي أيام الدراسة في باريس)، لا سيَّما تلك التي تمثل كلاسيك السينما.

في ما يتعلق بترجمة نصوص دولوز، ذكرت الدكتورة وفاء شعبان التي ترجمت "الاختلاف والتكرار"، الصعوبات التي وجدتها في نقل الأفاهيم (Notions) الفلسفية الطافحة بالإحالات المباشرة وغير المباشرة إلى إعلام الفكر الغربي. وأراني أشاطرها الرأي، علماً بأن أطروحة الدكتوراه التي كتبها دولوز أصعب من الكتاب الذي ترجمته. ومع ذلك يبقى أسلوب دولوز في الإعراب عن أفكاره متفاوتاً، فتارة هو أسلوب وصفي سلسل – لا سيَّما عندما يحلل الأفلام –، وطوراً هو أسلوب وعر مفرط في التنظير والسباحة في السديم. وحب التنظير هذا بما يحمل من أفاهيم ومصطلحات ومفردات حديثة وغائمة أحياناً، نجده كثيراً في الفكر الفرنسي المعاصر الذي رفد الفكر العالمي الحديث بنظريات ومدارس وتيارات فكرية وفلسفية مهمة، يتناولها القارئ الأوروبي المستنير بيُسر لا يتوافر بالضرورة عند القارئ العربي غير المتخصص.

دمشق في 20 آذار/ مارس 2014

جمال شحيّد

الفصل الأول

تجاوز الصورة / الحركة

(1

تصدِّياً لأولئك الذين يعرّفون الواقعية الإيطالية المحدثة بناءً على مضمونها الاجتماعي، نبّه الناقد السينمائي الفرنسي أندريه بازان (André Bazin) إلى ضرورة وجود معايير جمالية دامغة. وقصد بذلك شكلاً جديداً للواقع يُفترض فيه أن يكون مشتتاً ومقطّعاً وهائماً ومرتجّاً يعمل بشكل كتلوي وبعلاقات ضعيفة مقصودة وبوقائع رَجْراجة. ذلك أن العنصر الواقعي لم يعد ممثّلاً أو منسوخاً، بل "مستهدفاً". فبدل تصوّر واقع فُكّتْ رموزه، توخت الواقعية الجديدة واقعاً يجب فك رموزه، واقعاً مبهماً على الدوام؛ لذا نزعت اللقطة السياقية إلى استبدال مونتاج التصورات. فابتكرت الواقعية الجديدة إذن نوعاً جديداً من الصور اقترح بازان تسميتها "الصورة/ الحدث"[1]. وكانت أطروحة بازان هذه أغنى كثيراً من

(1) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, p. 282. (et l'ensemble des chapitres sur le néo-réalisme),
وعندما عاد أميديه إيفر الى أطروحة بازان وطوّرها، أعطاها بعداً ظواهرياً لافتاً: Amédée Ayfre, "Du premier au second néo-réalisme," *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*.

الأطروحة التي حاربها، وأثبت أن الواقعية الجديدة لم تقتصر على مضمون تجلياتها الأولى. ولكن الأطروحتين ساهمتا معاً في طرح المشكلة على مستوى الواقع: ذلك أن الواقعية الجديدة أكانت صورية أم مادية أنتجت "مزيداً من الواقع"، إلا أننا لسنا على يقين أن المشكلة يتم طرحها على هذا النحو على مستوى الواقع، أكان من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون. هل طُرح ذلك بالأحرى على المستوى "الذهني" وبعبارات فكرية؟ إذا خضع مجموع الصور/ الحركة والإدراكات والأفعال والعواطف لانقلاب كهذا، ألم يتمّ ذلك أولاً بسبب ظهور عنصر جديد منع الإدراك من أن يفضي إلى فعل يوائمه مع الفكر، ومن ثم بسبب إخضاع الصورة لمقتضيات علامات جديدة تنقلها إلى ما هو أبعد من الحركة؟

عندما عرّف زافاتيني (Zavattini) الواقعية الجديدة على أنها فن التلاقي واللقاءات المبعثرة والعابرة والمهمشة والفاشلة، فماذا قصد بذلك؟ هذا ينطبق على اللقاءات في فيلم Païssa لروبيرتو روسيليني أو فيلم سارق الدّراجة (Voleur de bicyclette) لـ فيتوريو دو سيكا (Vittorio de Sica). وفي فيلم Umberto D، يبني دو سيكا اللقطة الشهيرة التي كان يستشهد بها: تدخل الخادمة الشابة إلى المطبخ في الصباح، وتقوم بسلسلة من الحركات الآلية السئمة، تنظف قليلاً، وتطرد النمل برشِّها الماء، تأخذ مطحنة القهوة، وتغلق الباب بطرف رجلها الممدودة. وتلتقي عيناها ببطنها المنتفخ لأنها حامل، فيتراءى لها بؤس العالم برمته. في موقف عادي ويومي، ولكنه موقف يخضع خاصةً لترسيمات حركية حسية بسيطة، ما بزغ فجأة هو موقف بصري صرف لا تجد الخادمة الصغيرة جواباً أو ردة فعل عليه. العينان والبطن، هذا هو الالتقاء... تستطيع اللقاءات بالتأكيد أن تتخذ أشكالاً متباينة وأن تصل إلى ما هو استثنائي، ولكنها تحتفظ بالصيغة نفسها. لنأخذ كمثال رباعية روسيليني الكبرى التي لم تسجل أية قطيعة مع الواقعية الجديدة، بل على العكس دفعتها إلى درجة الكمال. يعرض لنا فيلم ألمانيا في عام الصفر (Allemagne année 80) ولداً يزور

بلداً أجنبياً (ولهذا انتُقد الفيلم لغياب الترسيخ الاجتماعي الذي كان يُعتبر شرطاً من شروط الواقعية الجديدة) ويموت مما رأت عيناه. ويعرض لنا فيلم (Stromboli) امرأة أجنبية تعرف حالة رؤيا تتعلق بالجزيرة؛ رؤيا على درجة من العمق بحيث لا تقوى على أي رد فعل يخفف أو يعوض من العنف الذي رأته، ومن قسوة صيد سمك التونة وفظاعته (قالت: لقد كان مروّعاً...) وعن الهلع من ثوران البركان ('لقد قُضي علي، أنا خائفة، أي سر هذا، وأي جمال، يا إلهي...'). ويُظهر لنا فيلم أوروبا 51 (Eu- rope 51) امرأة بورجوازية تجتاز، بعد موت ابنها، أماكن تفتقر إلى طابع، وتجرِّب السكن في مجمّع سكني كبير، ثم في مدينة صفيح ثم في معمل (تراءى لي أنني رأيت أشخاصاً حكم عليهم بالإعدام). وتتخلى عيناها عن وظيفتها العملية كربَّة منزل كانت ترتب الأشياء وتأمر البشر، فتمر في حالاتٍ شتّى خاصة بالرؤيا الداخلية والحزن والشفقة والحب والسعادة والقبول، إلى أن تنتهي في مستشفى للأمراض النفسية تُحبَس فيها وتحاكم على غرار جان دارك: إنها ترى؛ إنها تعلمت أن ترى. أما فيلم رحلة إلى إيطاليا (Voyage en Italie) فيقدم لنا سائحة تصاب بوهن في قلبها بعد أن عُرضت أمامها صور وكليشهات بصرية اكتشفت فيها شيئاً لا يطاق يتجاوز حدود ما يمكن أن تتحمله شخصياً[2]. إنها سينما رؤياوية، وليست سينما حركة.

ما يحدد الواقعية الجديدة هو هذا التزايد في المواقف البصرية البحتة (وأيضاً المواقف الصوتية، مع أن الصوت المتزامن كان غائباً في بدايات الواقعية الجديدة)، والتي تتمايز أساساً عن المواقف الحسية الحركية

---

(2) حول هذه الأفلام، انظر: Jean-Claude Bonnet, "Rosselini ou le parti pris des choses," *Cinématographe*, no. 43 (Janvier 1979),

وكرست هذه المجلة للواقعية الجديدة العددين 42 و43 وأعطتهما عنواناً مناسباً هو "النظرة الواقعية الجديدة".

للصورة/ الفعل في الواقعية القديمة. وقد تكون بأهمية الغزو الفضائي البصري البحت في الرسم لدى المدرسة الانطباعية[3] (Impressionn-isme). يعترض بعضهم قائلين إن المُشاهد يجد نفسه دائماً أمام "توصيفات" وأمام صور بصرية أو صوتية، ولا شيء آخر. ولكن المسألة ليست هنا. فالشخوص يتفاعلون مع المواقف، حتى إن وجد أحدهم نفسه عاجزاً تماماً، أي مقيداً أو مكمّماً، بسبب حوادث الفعل. ما كان المتفرِّج يراه هو صورة حسية حركية، شارك فيها نوعاً ما، بتماهيه مع الشخوص. لقد قام هيتشكوك (Hitchcock) بهذا الانقلاب في وجهة النظر عندما أدخل المُشاهد إلى قلب الفيلم. ولكن التماهي ينقلب الآن فعلاً: لقد أصبحت الشخصية السينمائية بمنزلة متفرِّج. إنها تتحرك وتركض وتهتز، ولكن الموقف الذي تجد نفسها فيه يفيض عن طاقاتها الحركية فيريها ويُسمعها ما لم يعد يثير لديها أية إجابة أو فعل. فهي تسجل أكثر مما تفعل. وتنخرط في رؤية تلاحقها أو تقوم هي بملاحقتها أكثر مما تنخرط في فعل. لقد حصل فيلم هَوَس (Ossessione) لـ لوتشينو فيسكونتي (Luchino Visconti) على ريادة الواقعية الجديدة. وما يدهش المتفرج في البداية هو أن البطلة اللابسة ثياباً سوداء مسكونة بشهوانية هَوَسيّة تقريباً. إنها أقرب إلى الرائي أو المسرنم أكثر منها إلى المغوية أو العاشقة (وكذلك الأمر لاحقاً بالنسبة إلى الكونتيسة في فيلم حواس (Senso)).

لذا فإن السمات التي حددنا بها سابقاً أزمة الصورة/ الفعل: أي شكل النزهة، وانتشار القوالب الجاهزة، والأحداث التي تكاد لا تتعلق بالأشخاص الذين حدثت لهم، وباختصار تلاشي الروابط الحسية الحركية،

---

(3) وهي مدرسة فنية أدبية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وترى أن انطباع الفنان وإحساسه والمنظر المشاهَد هو الأساس في التعبير الفني. والانطباعية تقوم على الاهتمام بالتعبير عن الضوء وانعكاساته في الطبيعة. والاسم مستمد من لوحة انطباع شروق الشمس (Soleil Levant) للفنان كلود مونيه التي أنجزها في العام 1872 (المراجعة).

كلها سمات على جانب كبير من الأهمية، ولكن فقط بصفتها شروطاً تمهيدية. لقد مكّنت ظهورَ الصورة الجديدة دون أن تشكّلها هي. ما يشكل هذه الصورة هو الوضع البصري والصوتي الصرف الذي يحل محل الأوضاع الحسية الحركية المتداعية. نوّه بعضهم بدور الطفل في الواقعية الجديدة، لا سيَّما عند دو سيكا (ثم عند تروفو (Truffaut) في فرنسا): ذلك أن الطفل في عالم الكبار يُنعت بشيء من العجز الحركي، ولكن هذا العجز يجعله أكثر قدرة على الرؤية والسماع. كذلك إذا كانت التفاهة على هذا القدر من الأهمية فلأنها تخضع لترسيمات حسية حركية آلية تم تجهيزها؛ ولدى أدنى فرصة تُخلّ بالتوازن القائم بين التحريض والاستجابة (كما نرى ذلك في مشهد الخادمة الصغيرة في فيلم (Umberto D)). تستطيع الإفلات فجأة من ذلك الاختزال والكشف عن نفسها في عريها وفجاجتها وفظاظتها البصرية والصوتية التي تجعلها لا تطاق، مانحة إياها مظهر الحلم أو الكابوس. من أزمة الصورة/ الفعل إلى الصورة البصرية الصوتية الصرفة، لا بد من انتقال ضروري. تارة، ثمة تطور أدى إلى الانتقال من ملمح لآخر: تمّ البدء بأفلام النزهات ذات الروابط الحسية الحركية المتداعية وتم الوصول لاحقاً إلى أوضاع بصرية وصوتية بحتة. وطوراً في الفيلم نفسه يتعايش الملمحان كمستويين قائمين يتناغم أحدهما مع الآخر.

بهذا المعنى ينتمي فيسكونتي وأنطونيوني (Antonioni) وفيلّيني (Fellini) كل الانتماء إلى الواقعية الجديدة، على الرغم من اختلافاتهم. ليس فيلم هَوَس الرائد هو فقط صيغة من صيغ الرواية السوداء الأميركية الشهيرة، وليس نقلاً لهذه الرواية إلى سهل نهر البو[4] (Pô). في فيلم

(4) إن رواية ساعي البريد يقرع الجرس دائماً مرتين *(Le facteur sonne toujours deux fois)* قد اقتبستها أربعة أفلام: فيلم المنعطف الأخير *(Le dernier tournant)* لـ بيار شينال (Pierre Chenal) (1939) ، وفيلم هَوَس (1942) لـ فيسكونتي، وفيلما غارنيت (Garnet) (1946) ورافيلسون (Rafelson) (1981). ويدنو الفيلم الأول من الواقعية الشعرية الفرنسية، والفيلمان الأخيران إلى الواقعية الأميركية للصورة/ الفعل. =

فيسكونتي، نشهد تغيراً بارعاً، ونرى بدايات تحوّل تعلق بالمفهوم العام للوضع. في الواقعية القديمة، أو حسب الصورة/ الفعل، كان للأشياء والبيئات واقع خاص، ولكنه واقع وظيفي تحدده تماماً مقتضيات الوضع، حتى إنْ كانت هذه المقتضيات شعرية بقدر ما هي درامية (مثلاً القيمة الانفعالية للأشياء عند إيليا قازان (Elia Kazan)). إذن كان الوضع يؤدي مباشرة إلى فعل وعشق. على النقيض، منذ فيلم هَوَس، ظهر أمر لن يتوقف عن التطور عند فيسكونتي: تأخذ الأشياء والبيئات واقعاً مادياً مستقلاً يبرزها بذاتها. يجب على المُشاهِد، وعلى أبطال الفيلم أيضاً، أن يستثمروا ببصرهم البيئات والأشياء، ويجب عليهم أن يروا ويسمعوا الأشياء والبشر، كي ينشأ الفعل أو العشق ويدلف إلى حياة يومية موجودة سابقاً. وعلى هذا النحو وصل بطل هَوَس وسيطر نوعاً ما على الفندق الصغير ببصره، ووصلت العائلة في فيلم روكو وإخوته التي تحاول بأبصارها وأسماعها أن تستوعب المحطة الهائلة للقطارات والمدينة المجهولة: وسيكون ذلك أحد الثوابت في أعمال فيسكونتي الذي "يجرّد" البيئة والأشياء وقطع الأثاث وأدوات المطبخ... إلخ. بحيث لا يتحول الوضع مباشرة إلى فعل: ذلك أنه لم يعد وضعاً حسياً حركياً، كما في الواقعية، بل هو أولاً وضع بصري وصوتي توظفه الحواس قبل أن يتكون الفعل فيه ويستخدم عناصره أو يجابهها. كل شيء يبقى واقعياً في هذه الواقعية الجديدة (سواء وُجد ديكور أم تمّ تصوير خارجي)، ولكن لم يعد ثمة امتداد حركي، بين واقع البيئة وواقع الفعل، بل ثمة علاقة حلمية، عبر أعضاء الحواس المتحررة[5]. يخال

= لقد حلل جاك فييشي (Jacques Fieschi) الأفلام الأربعة وقارن بينها بنباهة في العدد 70، أيلول/ سبتمبر 1981، من مجلة *Cinématographe* ص 8–9 (ويجب الرجوع إلى مقالته عن فيلم هَوَس العدد 42).

(5) هذه المواضيع محلّلة في مجلة *Etudes cinématographiques*، لاسيما في مقالات برنارد دورت (Bernard Dort) ورينيه دولوكان (René Duloquin) (انظر مقالة دولوكان "Rocco et ses frères" ص 86: "من الدرج الهائل في ميلانو إلى الأرض العراء، يموج الشخوص داخل ديكور لا يصلون إلى حدوده، هم واقعيون، وكذلك

لنا أن الفعل يطفو في الحدث، أكثر مما يقضي عليه أو يدعّمه. وهذا هو منبع الجمالية الرؤيوية لدى فيسكونتي. وفيلم الأرض ترتجّ (La terre trem-ble) يؤكد بصورة فريدة هذه المعطيات الجديدة. صحيح أن وضع صيادي السمك، والكفاح الذي يخوضونه، ونشوء وعي طبقي، معروضة في الجزء الأول من الفيلم، وهو الجزء الوحيد الذي تطرّق إليه فيسكونتي. ولكن هذا "الوعي الشيوعي" الجنيني بالضبط يرتبط بمقاومة الطبيعة وبصراع بين البشر أكثر مما يرتبط برؤية فسيحة للإنسان والطبيعة، وبوحدتها المحسوسة والشهوية التي يُستبعد منها "الأغنياء" والتي تشكل أمل الثورة وتتجاوز إخفاقات الفعل العائم المتمثل بالرومانسية الماركسية(6).

في قصة حب (Chronique d'un amour)، وهو الفيلم الأول المهم لـ أنطونيوني، بدل أن يستعيد التحقيق البوليسي الأحداث الماضية، يحوّل الأفعال إلى توصيفات بصرية وصوتية، بينما يتحول السرد نفسه إلى أفعال مفككة زمنياً (مشهد الخادمة وهي تروي مكررة حركاتها السابقة، أو المشهد الشهير للمصاعد)(7). ولن يتوقف فن أنطونيوني عن التطور في اتجاهين: استثمار مدهش للأوقات الميتة المرتبطة بتفاهات الحياة اليومية؛ ثم انطلاقاً من فيلم الكسوف (L'éclipse)، هناك تعامل مع الأوضاع الحاسمة يدفع بها إلى مَشاهد فقدت إنسانيتها، وإلى فضاءات مفرغة كأنها ابتلعت الشخوص والأفعال ولم تحافظ إلا على وصف جيوفيزيائي وعلى جردٍ مجرّد لها. أما لدى فيلّيني، ومنذ أفلامه الأولى، فلا يطغى المشهد فقط على الواقع، بل لا يكف الواقع اليومي عن الانضواء إلى مشهد متنقل، وتحل الروابط الحسية الحركية محل تعاقب منوعات خاضعة لقوانين

الديكور، ولكن علاقتهم ليست واقعية وتقترب من علاقة الحلم").

(6) حول هذه "الشيوعية" في فيلم الأرض ترتجّ، انظر إيف غيّوم: Yves Guillaume, *Visconti*, Ed. Universitaires, pp. 17 sq.

(7) انظر تعليق نويل بورش: Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 112 – 118.

انتقالها الخاصة. بوسع بارتيليمي أمنغوال (Barthélémy Amengual) أن يستخلص عبارة تصحّ على القسم الأول من هذه الأعمال عندما قال: "يتحول الواقع إلى مشهد أو مشهدية، ويفتن اللب فعلاً. (...) يتماهى اليومي مع المشهدي. (...) لقد حقق فيلّيني الالتباس المرغوب فيه بين الواقعي والمشهد"، وذلك من خلال نفيه التنافر بين عالمين، وإلغائه ليس المسافة فحسب، بل التمييز بين المُشاهد والمشهد[8].

تتعارض الأوضاع البصرية والصوتية في الواقعية الجديدة مع الأوضاع الحسية الحركية القوية للواقعية التقليدية. فالوضع الحسي الحركي يكون مداه وسطاً موصوفاً بشكل جيد، ويفترض وصول فعل يكشفه، أو يثير ردة فعل تتلاءم معه أو تعدّله. غير أن وضعاً بصرياً أو صوتياً بحتاً يستقر في ما كنا نسميه "مكاناً نكرة"، أي مفصولاً عن كل شيء أو مفرَّغاً (وسنصادف الانتقال من أحدهما إلى الآخر في فيلم الكسوف حيث تتوزع قطع المكان المفصولة التي تعيشها البطلة بين البورصة وأفريقيا والمطار وتتجمّع أخيراً في حيِّز فارغ يلتحق بالمساحة البيضاء). في الواقعية الجديدة، لا قيمة للروابط الحسية الحركية إلا من خلال التشوشات التي تظهر عليها وتفرط عقدها وتفقدها توازنها أو تلهيها: تلك هي أزمة الصورة/ الفعل. ولأن الوضع البصري والصوتي لم يعد ينجم عن فعل، ولم يعد يمتد إلى فعل؛ فهو بالآتي ليس مؤشراً إذن ولا إشارة مصاحبة. سيتكلم الناس عن فئة جديدة من العلامات: العلامات البصرية (Opsignes) والعلامات الصوتية (Sonsignes). ولا شك في أن هذه العلامات الجديدة تميل إلى صور شديدة التباين. فتارة تصادفنا التفاهة اليومية، وطوراً الظروف الاستثنائية أو الحدود. ولكن تصادفنا خاصة

(8) Barthélemy Amengual, "Du spectacle au spectaculaire," *Fellini I*, *Etudes cinématographiques*.

أحياناً صور ذاتية وذكريات طفولة وأحلام واستيهامات سمعية وبصرية، فلا تتصرف الشخصية السينمائية دون أن ترى نفسها تتصرف، شأنها شأن مُشاهد راضٍ عن الدور الذي يؤديه هو، كما فعل فيلّيني. وأحياناً أخرى، كما الحال عند أنطونيوني، تكون صوراً موضوعية كأنها تحقيق شرطة، لتحقيق حادث سير، يحددها إطار هندسي لا يبقي بين عناصره من الأشخاص والأشياء سوى علاقات قياس ومسافة، وتحوّل الفعل هذه المرة إلى تنقيل أشكال في الفضاء المكاني (كالبحث مثلاً عن المرأة المفقودة في فيلم المغامرة[9] (Aventura)). وبهذا المعنى نستطيع أن نعارض الموضوعية النقدية لأنطونيوني مع الذاتية التواطئية عند فيلّيني. سيكون هناك إذن نوعان من العلاقات البصرية هي المعاينات (constats) والتشاركات (instats)؛ وتقدم الأولى رؤية عميقة عن بعد تنحو إلى التجريد، وتقدم الأخرى رؤية قريبة ومسطحة تتضمن المشاركة. ويتصادف هذا التعارض نوعاً ما مع البديل الذي حدده ورينغر (Worringer): فإمّا التجريد وإما (Einfühlung) [الجوّانية]. ليست الرؤى الجمالية عند أنطونيوني منفصلة عن النقد الموضوعي (نحن مرضى غريزة الحب، لأن غريزة الحب مريضة موضوعياً: ماذا يغدو الحب بالنسبة إلى رجل أو امرأة خرجا منه بائسَين ومثيرَين للشفقة ومتألمين وتصرفا وكانت لهما ردود أفعال سيئة في البداية والنهاية في مجتمع فاسد؟)، في حين أن رؤى فيلّيني لا يمكن أن تنفصل عن التقمص الشعوري وعن التعاطف الذاتي (الاقتران حتى بالانحطاط الذي يجعلنا نحب فقط أثناء الحلم أو التذكر، والتعاطف مع هذه الأنواع من الحب، والتواطؤ مع الانحطاط وتسريعه حتى، وذلك لإنقاذ شيء ما

---

(9) لقد ركّز بيار لوبروهون (Pierre Leprohon) على فكرة التحقيق هذه عند أنطونيوني (Antonioni) وسيغيرز (Seghers).

إن أمكن...)[10]. في كلتا الحالتين فإن هذه المشاكل أرفع وأهم من الكلام العام عن الوحدة وانعدام التواصل.

إن التمايزات بين التافه والمسرف من جهة، وبين الذاتي والموضوعي من جهة أخرى، تمتلك قيمة، ولكنها قيمة نسبية فقط. وتصلح لصورة أو للقطة وليس للمجموع. تصلح أيضاً لوضع نقطة استفهام على الصورة/ الفعل، ولم تعد تصلح تماماً للصورة الجديدة التي هي قيد التشكل. وتشير إلى أقطاب يجري الانتقال دائماً بينها. وفعلاً فإن الأوضاع العادية جداً أو اليومية تطلق "قوى ميتة" متراكمة تعادل القوى الحية لوضع حدّي (ففي فيلم (Umberto D) لـ دو سيكا نرى لقطة الرجل العجوز الذي يتفحص نفسه معتقداً أنه محموم). يضاف إلى ذلك أن الأوقات الميتة لدى أنطونيوني لا تكشف فقط عن تفاهات الحياة اليومية، بل تستجمع النتائج أو الأثر الناجم عن حدث هام شاهده أحدهم دون أن يفسره (انفصام علاقة بين زوجين، الاختفاء المفاجئ لامرأة...). دائماً لأسلوب التحقيق عند أنطونيوني هذه الوظيفة التي تجمع بين الأوقات الميتة والفضاءات الخالية: يجب استخلاص جميع النتائج من تجربة حاسمة سابقة، بعد أن حدثت وبعد أن قيل كل شيء. "عندما يكون كل شيء قد قيل، وعندما يبدو أن المشهد الأكبر قد انتهى، عندها تبدأ التتمة..."[11].

---

(10) غالباً ما تعاطف فيلّيني مع الانحطاط (مثلاً "لا يشرف على الدعوى أحد القضاة، بل أحد المتواطئين"، هذا ما ذكره أمنغوال في ص 9). على العكس، نرى أن أنطونيوني يحافظ إزاء العالم والمشاعر والشخوص الذين يظهرون فيه على موضوعيّة نقدية استطاع بعضهم أن يرى فيها نفحة شبه ماركسية: انظر: "L'analyse de Gérard Gozlan," *Positif*, no. 35 (Juillet 1960),

وينوِّه غوزلان بالنص الجميل الذي قال فيه أنطونيوني ما معناه: لماذا يتخلص الناس بسهولة من أفكارهم العلمية والتقنية عندما يتبدى أنها ناقصة أو غير ملائمة، في حين أنهم يبقون متشبثين بمعتقدات ومشاعر "أخلاقية" لا تجّر عليهم إلا التعاسة، وحتى عندما يطلقون فكراً لاأخلاقياً أكثر اعتلالاً؟ (اقتبس لوبروهون نص أنطونيوني، ص 104-106).

(11) Antonioni, *Cinéma 58*, Septembre 1958. ويقول لوبروهون: "لا يمكن أن تقرأ السردية إلا بين السطور، وعبر صور هي نتائج دون أن تكون فعلاً".

أما التمايز بين الذاتي والموضوعي، فيميل إلى فقدان أهميته، كلّما حل الوضع البصري أو الوصف البصري محل الفعل الحركي. فنسقط مثلاً في مبدأ اللاتحديد واللاتمييز: إذ لا يعود معروفاً ما هو متخيل أو واقعي، وما هو مادي أو ذهني في الوضع، ليس بسبب الخلط بينهما، بل لأنه ليس لنا أن نعرفه ولا حتى أن نلتمسه. يبدو الأمر كأن الواقعي والخيالي يتسابقان وكأن أحدهما ينعكس في الآخر، حول نقطة عصية على التحديد. سنعود ثانية إلى هذه النقطة، ولكن ألان روب غرييه (Alain Robbe-Grillet) عندما طرح نظريته الكبرى حول التوصيفات، بدأ بتعريف الوصف "الواقعي" التقليدي قائلاً: إنه يفترض أن يكون موضوعه مستقلاً ويمايز بين الواقعي والمتخيل (يمكن الخلط بينهما، ولكنهما يبقيان مع ذلك متمايزين حكماً). يتباين التوصيف الواقعي الجديد للرواية الجديدة: فبما أنه **يحل محل** موضوعه الخاص، فإنه من جهة يشطب منه أو يهدم فيه الواقع الذي يعبر في تضاعيف المتخيل، ولكنه من جهة أخرى يُبرر الواقع كله الذي يخلقه المتخيل أو الذهني عن طريق الكلام والرؤية[12]. فيغدو الخيالي والواقعي غير متمايزين. وهذا ما سيدركه روب غرييه تدريجياً في تفكيره في الرواية الجديدة والسينما: إن التحديدات الأكثر موضوعية لم تمنعهما من إجراء "ذاتية كاملة". وهذا ما تمخضت عنه الواقعية الإيطالية الجديدة، وهو ما دفع أندريه لابارت (André Labarthe) إلى أن يقول عن فيلم العام المنصرم في مارينباد (L'année dernière à Marienbad) بأنه آخر فيلم واقعي جديد كبير[13].

إن هذه الصورة أو تلك عند فيلّيني هي بالطبع ذاتية وذهنية؛ هي

---

(12) Alain Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Temps et description (Paris: Ed. de Minuit, [s. n.]), p. 127,

نحتاج دائماً إلى الرجوع إلى نظرية التوصيف في نص روب غرييه هذا.

(13) "André Labarthe," *Cahiers du cinéma*, no. 123 (Septembre 1961).

ذكرى أو استيهام، ولكنها لا تنتظم في مشهد من دون أن تغدو موضوعية، ومن دون أن تتخفى وأن تنخرط في "واقع المشهد وواقع الذين يصنعونه ويعيشون فيه وينضوون فيه": إن العالم الذهني لشخصية سينمائية يمتلئ فعلاً بشخوص آخرين متهافتين بحيث يصبح عالماً ذهنياً بينياً ويؤدي عن طريق تسطيح المنظورات "إلى رؤية حيادية ولا شخصية (...) ويمسي عالمنا جميعاً" (ومن هنا تنبع أهمية الشخص المتخاطر في فيلم[14] 8½. وعلى العكس عند أنطونيوني، يخال المرء أن الصور الأكثر موضوعية لا تتشكل دون أن تغدو صوراً ذهنية وأن تدخل في ذاتية غريبة غير مرئية. وهذا لا يعني فقط أن طريقة التحقيق يجب أن تنطبق على العواطف كما هي موجودة في مجتمع معين وأن تُستخلص من ذلك النتائج كما تتطور داخل الشخوص: فايروس المريض هي قصة مشاعر تنطلق من الموضوعي نحو الذاتي وتنتقل إلى داخل كل فرد. وفي هذا الصدد، يكون أنطونيوني أكثر قرباً إلى نيتشه (Nietzsche) منه إلى ماركس؟ فهو السينمائي المعاصر الوحيد الذي استعاد المشروع النيتشوي لينتقد الأخلاق انتقاداً حقيقياً، وتأتّى له ذلك بفضل منهجه الأعراضي (symptomatologiste). ولكننا، من وجهة نظر أخرى، نلاحظ أن صور أنطونيوني الموضوعية التي تسير بصورة لاشخصية نحو مستقبل، أي نحو تطور نتائج متطورة في سردية ما، تتعرض مع ذلك إلى انقطاعات سريعة وإضافات "وحقنات لازمنية متناهية الصغر". مشهد المصعد منذ فيلم قصة حب خير مثال على ذلك. نُحال مرة أخرى على الشكل الأول للحيِّز النكرة: أي للحيِّز المفصول عن كل شيء. إن اتصال أجزاء الحيِّز غير مثبتة، لأنها لا تستطيع أن تتم إلاّ من وجهة النظر الذاتية لأحد الشخوص مع أنه غائب أو حتى مفقود، ليس فقط خارج مجال الرؤية وإنما المنتقل إلى الفراغ. في فيلم الصرخة

(14) Amengual, "Du spectacle au spectaculaire," *Fellini I*, *Etudes cinématographiques*, p. 22.

(Le cri)، لم تكن إيرما (Irma) هي الفكرة الذاتية الهَوسيّة للبطل الذي يهرب علّه ينسى، بل هي النظرة الخيالية التي في إطارها يحدث هذا الهروب ويستجمع أجزاءه: وهي نظرة تصبح واقعية أثناء الموت. وفي فيلم المغامرة خصوصاً، تطارد المرأة المختفية الزوجين بنظرة مديدة تجعلهما يشعران على الدوام بأنهما مراقبان وتشرح نشاز حركاتهما الموضوعية، عندما يهربان من كل شيء متذرعين بالبحث عنها. في فيلم تماهي امرأة (Identifica-tion d'une femme)، يجري البحث أو التحقيق بكامله تحت الأنظار المحتملة للمرأة المغادرة دون أن نعرف، من الصور الجميلة التي ينتهي بها الفيلم، إن كانت قد رأت أو لم ترَ البطل القابع في قفص الدرج. إن النظرة المتخيلة تجعل من الواقع شيئاً متخيلاً، في الوقت الذي تغدو فيه واقعية بدورها وتمنحنا شيئاً من الواقع. إنها أشبه بدورة تقوم بالتبادل والتصحيح والانتقاء، وتدفعنا إلى الأمام. انطلاقاً من فيلم الكسوف أخذ الحيز النكرة شكلاً جديداً، شكل حيز فارغ أو مهجور. ذلك أن الشخوص، يعانون غيابهم هم بالذات (كما في فيلم المهنة (Profession): مراسل (Report-er). عندئذ يحيل هذا الحيز أيضاً إلى النظرة الساهمة للكائن الغائب عن العالم وعن نفسه، أو كما قال أولييه (Ollier) في عبارة له تصلح لسائر أعمال أنطونيوني، فهو يستبدل المأساة التقليدية "بمأساة بصرية تعيشها الشخصية السينمائية"[15].

باختصار، تستطيع الأوضاع البصرية والصوتية البحتة أن تمتلك

---

(15) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 86, وفيه حلل أولييه أشكال القطع والحقن في صور أنطونيوني، ودور النظرة المتخيلة التي تصل أجزاء الحيز ببعضها. وسنرجع أيضاً إلى التحليل الرائع الذي قامت به ماري كلير روبار ويلوميه (Marie-Claire Ropars-Weuilleumier): وفيه أظهرت كيف أن أنطونيوني لا ينتقل فقط من مفصول إلى حيِّز فارغ، بل كيف ينتقل من شخص يعاني غياب شخص آخر إلى شخص يعاني بعمق الغياب عن ذاته وعن العالم: "L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni," *Antonioni, Etudes cinématographiques*, pp. 22, 27 - 28, texte repris dans: *L'écran de la mémoire*, Seuil).

قطبين، أحدهما موضوعي وواقعي وفيزيائي، والآخر ذاتي ومتخيل وذهني. ولكنها تفسح في المجال لعدد من العلامات البصرية والعلامات الصوتية التي لا تكف عن وصل القطبين ببعضهما وتحقق، في هذا المعنى أو ذاك، أشكال الانتقال والتحول، وتؤدي ربما إلى نقطة من الانفلاش (وليس إلى نقطة التباس). مثل هذا النظام الذي يراوح بين المتخيل والواقعي يظهر تماماً في فيلم الليالي البيضاء (Les nuits blanches) لـ فيسكونتي[16].

لا يمكن تعريف الموجة الفرنسية الجديدة، إذا لم نحاول أن نرى كيف جيّرت الواقعية الإيطالية الجديدة لمصلحتها، ولئن ذهبت في اتجاهات أخرى. فالموجة الجديدة وفقاً لأول تقرير تقريبي، استأنفت المسلك السابق فانطلقت من تراخي العلاقات الحسية الحركية (النزهة، التسكع، التفسّح، الأحداث الحيادية... إلخ). ووصلت إلى صعود الأوضاع البصرية والصوتية. هنا أيضاً تحل سينما المُشاهد محل سينما الفعل. إذا انتمى جاك تاتي (Jacques Tati) إلى الموجة الجديدة، فلأنه بعد فيلمي التسكع، استخلص تماماً ما هيأ له هذان الفيلمان أي أهزولة ساخرة ترتكز على أوضاع بصرية بحتة وعلى أوضاع صوتية خاصة. لقد بدأ جان لوك غودار بتسكعات خارقة تخللت فيلمي حتى آخر رمق (À bout de souffle) وبييرو المجنون (Pierrot le fou)، وحاول أن يستخلص منهما عالماً كاملاً من العلاقات البصرية والصوتية التي كانت تشكل الصورة الجديدة (ففي فيلم بييرو المجنون يتم الانتقال من الانفلاش الحسي الحركي "لا أعرف ماذا أفعل" إلى القصيدة المغناة والرقصة التي تقول: "خطّ ردفيكِ..."). وتتنامى استقلالية هذه الصور المؤثرة والرهيبة في فيلم صُنع في الولايات المتحدة الأميركية (Made in U.S.A.) الذي يمكن تلخيصه على النحو الآتي: "ثمة شاهد يقدم عدداً من التحقيقات الخالية من النتائج والروابط

(16) انظر تحليل: Michel Esteve, "Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel," *Visconti, Etudes cinématographiques*.

المنطقية (...) والتي تفتقر إلى ردود فعل حقيقية"[17]. يقول كلود أوليه إن غودار في فيلم صُنع في الولايات المتحدة الأميركية أثبت السمة الهلوسية الشديدة السائدة في أعماله وأبرز فن التوصيف المكرر الذي حل مكان موضوعه[18]. وهذه الموضوعية الوصفية هي نقدية وتعليمية في آن وبعثت الحيوية في مجموعة من أفلامه كما في: أعلم عنها أمرين أو ثلاثة Deux ou) (trois choses que je sais d'elle وفَلْيَنْجُ من يستطيع النجاة Sauve) (qui peut la vie، حيث التفكير لا يتناول مضمون الصورة فقط بل شكلها ووسائلها ووظائفها وتزييفاتها وإبداعاتها وعلاقاتها بالصوتي والبصري. لم يكن غودار يستطيب الاستيهامات أو يتعاطف معها: ففيلم فلينجُ من يستطيع النجاة يجعلنا نشهد تفككاً لاستيهام جنسي يصيب عناصره الموضوعية المنفصلة والبصرية ومن ثم الصوتية. ولكن هذه الموضوعية لا تفقد مطلقاً قوتها الجمالية. وبعد أن وُظّفت هذه القوة لخدمة الصورة، عادت وبرزت لذاتها في فيلم غَرام (Passion) الذي نشهد فيه الصعود الحر لصور رسومية وموسيقية تشبه اللوحات الحية، فيما تتوقف الترابطات الحسية الحركية بالتحريم (كتأتأة المرأة العاملة وسعال رب العمل). في هذا المعنى، نرى أن فيلم غرام يكثّف إلى أعلى حدّ ما كان يمهَّد له في فيلم الاحتقار (Mépris) الذي نشهد فيه الإفلاس الحسي الحركي للزوجين في الدراما التقليدية، في الوقت الذي كان يعلو فيه نحو السماء التصور البصري لدراما أوليس (Ulysse) ونظرة الآلهة، التي كان فريتز لانغ (Fritz Lang) وسيطاً فيها. في جميع هذه الأفلام، نلاحظ التطور الإبداعي لشخص مستبصر مثل غودار.

لا شك في أن فيلم جسر الشمال (Le pont du nord) لـ جاك ريفييت

(17) Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français*, I, 10/ 18, p. 370.

(18) حول المكان في فيلم صُنع في الولايات المتحدة الأميركية، انظر: Ollier, *Souvenirs écran*, pp. 23 – 24.

امتلك كمال الاستعادة المؤقتة لفيلم غرام لغودار. يتكلم الفيلم عن تسكُّع امرأتين غريبتين في باريس تواجهان نظرات أسود حجرية تنشر أوضاعاً بصرية وصوتية صرفة تذكّر بلعبة الأوزة الشريرة في رواية دون كيشوت التي تعيدان تمثيلها بنبرة هلوسية. واستناداً إلى القاعدة نفسها، يبدو أن ريفيت وغودار اختارا خطين متعارضين. ذلك أن توقف الأوضاع الحسية الحركية لمصلحة الأوضاع البصرية والصوتية مرتبط عند ريفيت بذاتية تواطئية وبتقمص وجداني يتمّان غالباً باستيهامات وذكريات أو ذكريات مزيفة ويجدان في ذلك حبوراً وخفّة لا يضاهيان (ولا شك أن فيلمه سيلين وجولي في الباخرة (Céline et Julie vont en bateau) يعتبر من أكبر الأفلام الكوميدية الفرنسية، مع أفلام تاتي). أما غودار فاقتبس من الرسوم المتحركة المشاهد الأكثر فظاعة وحدة، في حين أن ريفيت يُغرق موضوعه دائماً بمؤامرة عالمية في جو حكاية ولعبة أطفال. ففي فيلم باريس ملك لنا (Paris nous appartient)، تطفح النزهة في استيهام غسقي لم يعد للأماكن المدينية سوى الواقع والترابطات التي ينسجها حلمنا لها. وفي فيلم سيلين وجولي في الباخرة، وبعد النزهة/ المطارَدة للمرأة الشابة البديلة، نحضر مشهداً خالصاً عن استيهامها: لقد كانت فتاة صغيرة مهدَّدة حياتها في قصة عائلية. ويدخل البديل، أو بالأحرى البديلة، إلى حياتها عن طريق قطع السكاكر السحرية؛ ثم بواسطة شراب سحري تتسلل إلى المشهد الخالي من الجمهور، ولكنها تبقى في الكواليس، كي تنقذ الطفلة من قدرها المجمّد فقادها قارب إلى بعيد لا سحر يُضحك أكثر من هذا السحر. أما فيلم Duelle فلم يعد يحتاج إلى أن يدخلنا في المشهد، لأن بطلتيه – وهما المرأة الشمسية والمرأة القمرية – انتقلتا إلى الواقع وراحتا – بتأثير حجر سحري – تطاردان وتصفّيان وتقتلان الشخوص الموجودين الذين قد يصلحون كشهود.

يمكننا القول عن ريفيت (Rivette) بأنه السينمائي الأكثر فرنسية بين سينمائيي الموجة الجديدة. ولكن كلمة "فرنسية" هنا لا علاقة لها بالمزية الفرنسية. ويجب أخذها بمعنى المدرسة الفرنسية قبل الحرب، وهي التي اكتشفت، بعد الرسام ديلوني (Delaunay)، أنه لا يوجد صراع بين النور والظلمة (كما قالت المدرسة التعبيرية)[19]، بل يوجد تعاقب ومبارزة بين الشمس والقمر اللذين كلاهما نور، يشكل أحدهما حركة دائرية ومستمرة للألوان الإضافية، ويشكل الآخر حركة أسرع تصطدم بألوان متنافرة ومتقزحة، ويخلقان ويعكسان كلاهما سراباً أبدياً على الأرض[20]. هذا ما يتبدّى في فيلمي Duelle و Merry-go-round إذ لا يكف الوصف المصنوع من نور وألوان عن تصحيح نفسه كي يمحو موضوعه. على هذا النحو يرفع ريفيت فن الضوء عنده إلى ذروته. فجميع بطلاته فتيات من نار، وتتسم أعماله كلها بهذه العلامة. وإذا كان، في النهاية، السينمائي الأكثر سينمائية بين السينمائيين الفرنسيين، فبالمعنى الذي قيل فيه عن جيرار دو نيرفال (Gérard de Nerval) بأنه شاعر فرنسي بامتياز، وقيل عنه إنه يمكن أن يسمى "جيرار اللطيف" أو مغنّي محافظة إيل دو فرانس (Ile

(19) المدرسة التعبيرية (Expressionnisme): حركة فنية ظهرت في بداية القرن العشرين في ألمانيا. جاءت كردة فعل على الانطباعية الفرنسية. وهي تقوم على التعبير عن المشاعر التي تثيرها الأشياء في نفس الفنان فنصورها وفقاً لمشاعره وعواطفه وذلك عن طريق نكش الألوان وتشويه الأشكال ومن أشهر فنانيها فان غوغ (المراجعة).

(20) رأينا سابقاً [في الجزء الأول من الكتاب] هذا المعنى الخاص بالضوء في المدرسة الفرنسية ما قبل الحرب، لا سيما عند غريميون (Grémillon). ولكن ريفيت رفعه إلى درجة عالية وحذا حذو التصورات الأكثر عمقاً عند ديلوني: "فخلافاً للتكعيبيين لم يسعَ ديلوني إلى اكتناه سر التجديد في تصوره للأشياء، أو بشكل أدق إلى اكتناه أسرار الضوء على مستوى الأشياء. لقد رأى أن الضوء بذاته يخلق أشكالاً مستقلة عن انعكاساته على المادة. (...) عندها اكتشف ديلوني أن الحركات التي تقوي النور تختلف إذا تعلق الأمر بالشمس أو بالقمر. (...) وقد ضم إلى المشهدين الأساسيين للنور المتحرك صورةَ الكون، في شكل كرة أرضية صُورت كمكان لشتى السرابات الأبدية". (Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait, Robert Delaunay*, Bibliothèque de l'école pratique des hautes études, pp. 19-29).

(de France [باريس وريفها]، بقدر ما يسمى ريفيت بأنه منشد باريس وشوارعها الريفية. حين تساءل مارسيل بروست عما تنطوي عليه هذه الصفات التي أطلقت على نيرفال أجاب بأنه يحمل إحدى أكبر الشعريات التي وجدت في العالم ويمثّل الجنون بذاته والسراب اللذين رزح تحتهما نيرفال. وإذا كان نيرفال يحتاج إلى أن يشاهِد وأن يتنزه في منطقة فالوا (Valois) [القريبة من باريس]، فإنه كان يحتاج إلى الواقع الذي "يدقق" في رؤيته الهَوَسيّة، بحيث لم نعد نعرف إطلاقاً ما هو حاضر أو ماضٍ، وما هو ذهني أو مادي. هو بحاجة إلى منطقة إيل دو فرانس حاجته إلى الواقع الذي يخلقه كلامه ورؤيته، حاجته إلى الموضوعي في ذاتيته الخالصة: أي إلى "إنارة الحلم" وإلى "جوّ مزرقّ وقرمزي" وإلى جو شمسي وقمري[21]. هذا ينطبق على ريفيت وعلى حاجته إلى باريس. فلا بد لنا هنا أيضاً من أن نستخلص أن الفرق بين الموضوعي والذاتي ليس له إلا قيمة مؤقتة ونسبية، في ما يتعلق بالصورة البصرية الصوتية. الذاتية الشديدة أو الذاتوية المتواطئة لدى ريفيت هي موضوعية تماماً، لأنها تخلق الواقع بقوة التوصيف البصري. وعلى العكس من ذلك، كانت الموضوعية الشديدة وكانت الموضوعانية النقدية لدى غودار، ذاتية تماماً، لأنه استبدل الشيء الواقعي بالتوصيف البصري وأدخله إلى "أعماق الشخص أو الشيء" (راجع فيلم أعلم عنها أمرين أو ثلاثة)[22]. ففي الحالتين كلتيهما، يميل التوصيف إلى نقطة لا نميّز فيها بين الواقعي والمتخيّل.

---

(21) في كتاب ضد سانت بوف (*Contre Sainte-Beuve*) لبروست، وفي فصله عن جيرار دو نيرفال، يختتم تحليله منوّهاً بأن الحالم السيئ لن يرى ثانية الأماكن التي رآها في حلمه، لأن ذلك ليس إلا حلماً، أما الحالم الحقيقي فهو يُقدم على ذلك، ولا سيّما أنه حلم.

(22) قال غودار معلقاً على فيلمه فليَنْجُ من يستطيع النجاة إن "الجانب الخارجي للأشياء" يجب أن يمكّن من "الشعور بالداخل"، كما يفعل الرسّام. وكأني بغودار في فيلم أعلم عنها أمرين أو ثلاثة... يضيف "توصيفاً ذاتياً" إلى "التوصيف الموضوعي" ليعطي "انطباعاً بالمجموع"، انظر: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, pp. 309, 394-395.

ثمة سؤال أخير: لماذا انهيار الأوضاع الحسية الحركية التقليدية، كما حصل في الواقعية القديمة أو الصورة/ الفعل، لا يمكّن إلا من أوضاع بصرية وصوتية بحتة، ومن علامات بصرية وصوتية؟ سنلاحظ أن ألان روب غرييه، على الأقل في بداية مسيرته، كان أكثر صرامة: لم يكن يستبعد الأشياء الملموسة فقط، بل الأصوات والألوان؛ إذ اعتبرها غير صالحة للمعاينة ورأى أنها شديدة الارتباط بالانفعالات وردود الأفعال، ولم يُبقِ إلا على التوصيفات البصرية التي تعمل عن طريق الخطوط والمساحات والقياسات[23]. لقد كانت السينما أحد العوامل في تطوره، وهي التي جعلته يكتشف الطاقة التوصيفية للألوان والأصوات، باعتبارها تستبدل الشيء ذاته وتمحوه وتعيد خلقه. لا بل رأى أن الملموس هو القادر على تشكيل صورة حسية صرفة، بشرط أن تُقلع اليد عن وظائفها الإمساكية والتحريكية وتكتفي باللمس فقط. عند هيرزوغ (Herzog)، نشهد جهداً خارقاً في أن يعرض أمام أبصارنا صوراً لمسية بحتة تسم الكائنات التي "لا تستطيع الدفاع عن نفسها" وتنخرط في رؤى المهلوسين الكبرى[24]. ولكن روبرت بريسون (Robert Bresson)، وبطريقة مغايرة، هو الذي جعل من اللمس موضوعاً للنظر بحدّ ذاته. وفعلاً، نرى أن المجال البصري لبريسون هو مجالٌ متشظٍّ ومفصول، ولكن أجزاءه يزداد ارتباطها اليدوي. اليد إذن تأخذ من الصورة دوراً يتجاوز كثيراً المقتضيات الحسية/ الحركية للفعل، لا بل تحل محل الوجه بالنسبة إلى الانفعالات العاطفية، والذي

(23) Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 66.

(24) بيّن إيمانويل كارير (Emmanuel Carrère) تماماً "محاولة مقاربة الإحساسات اللمسية هذه" (*Werner Herzog*, Edilig, p. 25) عندما قال: لا نرى ذلك فقط في فيلم بلاد الصمت والظلام (*Pays du silence et des ténèbres*) الذي يعرض لنا عمياناً صمّاً، بل في فيلم كاسبار هاوسر (*Kaspar Hauser*) الذي جعل الرؤى الحلمية الكبرى تتعايش مع حركات اللمس الصغيرة (مثلاً، عندما يضغط كاسبار على إبهامه وأصابعه أثناء سعيه إلى التفكير).

يصبح، في مجال الإدراك، طريقة تبني حيزاً ملائماً لقرارات العقل. ففي فيلم النشال (Pick Pocket) لـ بريسون، نرى أن أيدي المتواطئين الثلاثة هي التي تقوم بتوصيل أجزاء المكان في محطة قطارات ليون [في باريس]، لا لأنها تمسك بشيء، بل لأنها تلامسه وتوقف حركته وتوجهه توجيهاً آخر وتتداوله وتجعله يدور في هذا الحيّز. اليد هنا تضاعف وظيفتها الإمساكية (القبض على الأشياء) وتغدو لها وظيفة توصيلية (توصيل أجزاء الحيز)؛ ولكن العين كلها وقتذاك هي التي تضاعف وظيفتها البصرية بوظيفة "لمسية"، حسب عبارة رييغل (Riegl) للدلالة على اللمس الخاص بالعين. عند بريسون، لا تنفصل العلامات البصرية والصوتية عن العلامات اللمسية الحقيقية التي تنظم العلاقات فيما بينها (وتكمن هنا أصالة الأمكنة العادية عند بريسون).

(2

على الرغم من أن ياسوجيرو أوزو (Yasujiro Ozu) قد تأثر في البداية ببعض المخرجين الأميركيين، فقد بنى في المجال الياباني سينما طوّرت أوضاعاً بصرية وصوتية صرفة، قبل غيرها (مع أن أوزو لم يصل إلى السينما الناطقة إلا عام 1936). لم يقلّد الأوروبيون أوزو، ولكنهم تبعوه بطرقهم الخاصة. ومع ذلك يبقى أوزو مؤسس العلامات البصرية والصوتية. تتخذ أعماله أشكال التسكع والسفر بالقطار والسباق بالتكسي والنزهة في الباص والتجول بالدراجة أو مشياً على الأقدام: وتشمل ذهاب الجدَّين وإيابهم من الريف إلى طوكيو، والعطلة الأخيرة لفتاة مع أمها، ومغامرة رجل عجوز يريد أن يتفسح... ولكن الموضوع يبقى التفاهة اليومية التي تتخلل الحياة العائلية في المنزل الياباني. وغدت حركات الكاميرا نادرة: صارت تنقيلات الكاميرا أشبه بـ "كتل حركة" بطيئة ومنخفضة، وأصبحت الكاميرا المنكّسة دائماً ثابتة على الأغلب في مكانها، أو جبهية أو ذات زاوية ثابتة، وأهملت لقطات التسويق التدريجي لمصلحة القطْع.

وما بدا عودة إلى "السينما البدائية" هو تطوير أسلوب حديث متقشف: فمونتاج القطْع الذي سيسود السينما الحديثة هو انتقال من لقطة إلى أخرى أو تسجيل لحظات وقف بصري بين الصور، وتعمل بشكل مباشر وتتخلى عن التأثيرات الاصطناعية. ويؤخذ الصوت بالاعتبار، لأن مونتاج القطع يمكن أن يتفاقم في عملية "اللقطة/ الجواب" المقتبسة من السينما الأميركية. ولكن الأمر، في هذه الحالة، وكما نراه عند لوبيتش، يتعلق بالصورة/ الفعل التي تعمل كمؤشر. أما أوزو فيغيّر في معنى العملية الذي ينادي الآن بغياب الحبكة: فتختفي الصورة/ الفعل لمصلحة الصورة البصرية البحتة الخاصة بشخصية من الشخوص؛ بشخصية من شخوص الفيلم، ولمصلحة الصورة الصوتية لما تقوله، وتشكل الطبيعة والمحادثة العاديتان ما هو جوهري في السيناريو (لذا المهم هو اختيار حوار عادي وتحديده للممثلين وفقاً لمظهرهم الجسدي والروحي لا يتناول في الظاهر موضوعاً معيناً)[25].

من الواضح أن هذه الطريقة تنطوي منذ البداية على أوقات ميتة، وفاقمتها أثناء الفيلم. صحيح أن الفيلم كلما تقدّم، يخال لنا أن الأوقات الميتة لا قيمة لها بحدّ ذاتها فقط، وإنما تتلقى تأثير أمر مهم: وهو أن اللقطة أو الإجابة تُستتبع بصمت أو بفراغ طويلين. ومع ذلك لا يوجد لدى أوزو إطلاقاً شيء لافت وآخر عادي، ولا توجد أوضاع جدية وأوضاع تافهة،

---

(25) Donald Richie, *Ozu*, Ed. Lettre du blanc: "عندما يشرع في كتابة **السيناريو**، وأمامه مجموعة من المواضيع، قلما كان يتساءل عن القصة التي هو بصددها. كان بالأحرى يتساءل عن الناس الذين سيضمهم فيلمه. (...) كان يعطي كل شخصية اسماً ويرفدها بسمات عامة خاصة بالوضع العائلي، بالأب والبنت والعمة، ولكن الخصائص المتمايزة كانت قليلة. كانت هذه الشخصية تنمو، أو بالأحرى كان ينمو الحوار الذي يمده بالحياة (...) بمعزل عن كل إحالة إلى الحبكة أو إلى القصة. (...) ومع أن المشاهد الاستهلاكية هي مشاهد حوارية جداً على الدوام، لا يدور الحوار في الظاهر حول أي موضوع محدد. (...) وهكذا بُنيت الشخصية وصيغت حصراً بمحادثات تجريها نوعاً ما (ص 15-26). وحول "مبدأ اللقطة والإجابة"، انظر ص 143-145.

إذ يؤثّر بعضها في البعض الآخر ويلتحم به. لا نستطيع أن نأخذ برأي بول شرادر (Paul Schrader) الذي يقيم تعارضاً بين "اليومي" من جهة و"اللحظة الحاسمة" و"التباين" من جهة أخرى ويعتبرهما كمرحلتين، إذ إنها تُدخل في التفاهة اليومية قطيعة أو انفعالاً عصيًّن على التفسير[26]. ويبدو هذا التمايز صالحاً بالأحرى للواقعية الجديدة. إن كل شيء لدى أوزو عادي ومبتذل، وحتى الموت والأموات الذين يتعرضون لنسيان طبيعي. ومشاهد الدموع التي تنهمر فجأة مشاهد شهيرة (مشهد الأب في فيلم أصيل يوم خريفي (Un après-midi d'automne) الذي انهمرت دموعه بصمت بعد زواج ابنته، مشهد البنت التي ابتسمت قليلاً وهي تنظر إلى أبيها النائم ثم تجهش بالبكاء في فيلم ربيع متأخر (Printemps tardif)، مشهد البنت التي تُبدي ملاحظة لاذعة حول أبيها المتوفى ثم يرتفع نشيجها في فيلم النزوة الأخيرة (Dernier caprice)) لا تمثل زمناً ذروةً يتعارض مع أزمنة ضعيفة في الحياة العادية، ولا مسوغ إطلاقاً للتذرع بظهور انفعال مكبوت واعتباره "فعلاً حاسماً".

إن الفيلسوف ليبنيز (Leibniz) (الذي لم يكن يجهل وجود فلاسفة صينيين) أظهر أن العالم مكوّن من سلاسل تتشكل وتلتقي بطريقة منتظمة وتخضع لقوانين عادية. ولكن السلاسل واللقطات لا تظهر لنا إلا على شكل أجزاء صغيرة، وضمن ترتيب مشوش ومتداخل، بحيث نعتقد أن هناك انقطاعات وتباينات وتنافرات خارجة عن المألوف. لقد كتب موريس لوبلان (Maurice Leblanc) رواية مسلسلة جميلة استلهمت

---

(26) Paul Schrader, *Transcendantal style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* (extraits in: *Cahiers du Cinéma*, no. 286 (Mars 1978)),
وخلافاً لكَنْت لا يميّز الأميركيون بين المتعالي المفارق (Transcendantal) والمتفوق (Transcendant): ويقول شرادر إن أوزو يميل إلى المتفوق، ويجده عند بريسون وعند درير. ويميّز شرادر ثلاث "مراحل في الأسلوب المتعالي المتفوق" عند أوزو: المرحلة اليومية، والحاسمة، والراكدة، وتعبّر كلها عن المتفوق بذاته.

حكمة الزِن[27] (Zen): البطل بالتسار، "وهو مدّرس فلسفة يومية"، يعلّم أن لا شيء لافت ومتميّز في الحياة، وأن أغرب المغامرات يمكن تفسيرها بسهولة، وأن كل شيء مصنوع من أحداث عادية[28]. ولكن يجب القول إن الترابطات الواهية لحدود السلاسل تدفع بها إلى الاضطراب المستمر وتخرجها من الترتيب. ثمة حدّ عادي يخرج من لقطته ويُظهر داخل لقطة أخرى حدوداً عادية يعتبرها لحظة قوية ونقطة لافتة أو مركّبة. البشر هم الذين يدخلون البلبلة في اتساق السلاسل التي تجري باستمرار في الكون. ثمة زمن للحياة وزمن للموت وزمن للأم وزمن للابنة، ولكن البشر يخلطون بين هذه الأزمنة ويخلقون الفوضى فيها ويزرعون بذور الشقاق. يرى أوزو أن الحياة بسيطة وأن الإنسان لا يكف عن تعقيدها وعن "تحريك مياهها الراكدة" (ويظهر هذا عند الشركاء الثلاثة في فيلم نهاية الخريف (Fin d'automne)). وبعد الحرب، إذا قاومت أعمال أوزو الاندثار أحياناً، فلأن فترة ما بعد الحرب عزّزت هذه الفكرة، ولكنها جدّدتها كما قيل عنها ومتّنتها وتجاوزت موضوع الأجيال المتعارضة: ذلك أن المألوف الأميركي راح يصدم المألوف الياباني؛ فجرى تصادم بين حياتين يوميتين تعبّران عن جوهرهما حتى في اللون، إذ اقتحم لون الكوكا كولا الأحمر واللون الأصفر البلاستيكي سلسلة الألوان الباهتة وغير الفاقعة في الحياة اليابانية[29]. وكما يقول أحد شخوص فيلم طعم الساكي (Goût du sake) ماذا لو كان العكس قد حدث، لو كانت ثياب السيمسين النسائية وشعر غانيات الغيشا المستعار، قد دخلت في تفاهة الأميركيين اليومية...؟ يبدو

---

(27) طريقة بوذية في التأمل الروحي تهدف إلى بلوغ الإشراق، وانتقلت من الصين إلى اليابان خلال القرن الثاني عشر.

(28) Maurice Leblanc, *La vie extravagante de Balthazar*, le Livre de poche.

(29) حول مسألة اللون عند أوزو، انظر ملاحظات رينو بيزومب (Renaud Bezombes): *Cinématographe*, no. 41 (Novembre 1978), p. 47, et no. 52 (Novembre 1979), p. 58.

لنا في هذا الصدد أن الطبيعة لا تتدخل، كما ظن شرادر، في لحظة حاسمة أو من قطيعة بيّنة مع الإنسان اليومي. إن روعة الطبيعة وبهاء جبل مغطى بالثلج، لا يقولان لنا إلا الشيء الوحيد الآتي: كل شيء عادي ومنتظم، كل شيء يومي! إنهما يكتفيان بوصل ما قطعه الإنسان، إنهما يصوّبان ما حطمه الإنسان. وعندما يخرج أحد الشخوص لحظة من نزاع عائلي أو من أمسية عزاء كي يتأمل الجبل المغطى بالثلوج، فكأنه يسعى إلى تقويم نظام السلاسل المضطرب داخل المنزل، والذي مع ذلك صححته الطبيعة الثابتة والمنتظمة، شأنه شأن معادلة توضح لنا سبب الانقطاعات و"اللف والدوران، والصعود والهبوط"، حسب عبارة ليبنيز.

لا تبقي الحياة اليومية إلا على روابط حسية حركية ضعيفة، وتستبدل الصورة الفعل بصور بصرية وصوتية صرفة، أو بعلاقات بصرية وصوتية. لا يوجد عند أوزو خط كوني يواشج بين اللحظات الحاسمة، وبين الأموات والأحياء، كما الحال عند ميزوغوشي (Mizogucchi)؛ كذلك لا يوجد حيّز/ نفَس، أو عنصر مشتمل ينطوي على مسألة عميقة، كما الحال عند كوروساوا (Kurosawa). إن فضاءات أوزو ترقى إلى حالة الفضاءات العادية، إما بسبب فصلها وإما بسبب خوائها (هنا أيضاً يمكننا اعتبار أوزو كواحد من المبتكرين الأوائل لهذه الفضاءات). إن التوصيلات الخاطئة للإبصار والتوجيه وتوضّع الأشياء مستمرة ومنتظمة عند أوزو. يعطي وضع حركة الكاميرا مثالاً جيداً على قطع التوصيل: في فيلم بداية صيف (Début d'été) تتقدم البطلة على رؤوس أصابع قدميها لتفاجئ أحدهم في مطعم، وتتراجع الكاميرا كي تحتفظ بالبطلة وسط الكادر؛ ثم تتقدم الكاميرا نحو رواق، ولكن هذا الرواق لم يعد رواق المطعم، بل هو رواق منزل البطلة التي عادت إليه. في ما يتعلق بالفضاءات الخاوية التي لا شخوص فيها ولا حركة، هي فضاءات داخلية مفرغة من قاطنيها، وهي فضاءات خارجية مقفرة أو مناظر طبيعية. ولها عند أوزو استقلالية لا تتاح لها بشكل مباشر، حتى في الواقعية الجديدة التي تحتفظ لها بقيمة ظاهرية

نسبية (بالنظر إلى السرد) أو بقيمة ناتجة (عندما ينتهي الحدث). تبلغ هذه الفضاءات حدود المطلق، كتأملات صرفة، وتؤمّن فوراً هوية العنصر الذهني والمادي، والواقعي والمتخيل، وهوية الذات والموضوع، والعالم والأنا. وتعادل جزئياً ما سماه شرادر "ركود الدم" (Stases) وما سماه نويل بورش "لقطات الوسائد"[30] (Pillow-Shots)، وريشي (Richie) "لوحات طبيعية صامتة" (Natures Mortes). ولكن المسألة هي أن نعرف إذا كان ثمة تمايز يجب أن يقام له وزن داخل هذه الفئة بالذات[31].

صحيح أن ثمة أوجه شبه كثيرة ووظائف مشتركة وانتقالات طفيفة بين فضاء أو منظر فارغين وبين طبيعة صامتة. غير أن الأمر مختلف، لأن لوحة الطبيعة الصامتة لا تختلط بالمنظر الطبيعي. قبل كل شيء تتجلّى قيمة فضاء خاوٍ في غياب أي مضمون ممكن، في حين أن لوحة الطبيعة الصامتة تتحدد بوجود مجموعة من الأشياء التي تتغلّف بذاتها أو تصبح الحاوي الخاص بهذه اللوحة وتشكيلها: على هذا النحو كانت اللقطة الطويلة للمزهرية في نهاية فيلم ربيع متأخر تقريباً. مثل هذه الأشياء لا تلتف على بعضها بالضرورة في الفراغ، ولكنها تترك الشخوص يعيشون ويتكلمون في نوع من الضبابية، على غرار لوحة الطبيعة الميتة التي ترسم مزهرية وفواكه، كما نرى ذلك في فيلم سيدة طوكيو (La dame de Tokyo)، أو للوحة التي نشاهد فيها فواكه أو تلك التي تظهر فيها نوادٍ للغولف

(30) الكلمة مستمدة من تراث الشعر الياباني حيث تُستخدم كلمة وسادة للفصل بين الأبيات. وبهذا يفصل أوزو بين مشاهده بصور لمصانع قطارات أو منزل وذلك للتهدئة والحفاظ على إيقاع الفيلم (المراجعة).

(31) نحيل إلى التحليل الجميل لعبارة Pillow Shot ولوظائفها حسب نويل بورش: هي تعليق الوجود الإنساني، والانتقال إلى الجماد، وهي أيضاً الانتقال المعاكس، ومحور الارتكاز، والشعار، والمساهمة في تسطيح الصورة، والتركيب الرسومي (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 175-186). ونتساءل فقط إن كان ثمة مجال للتمييز بين شيئين مختلفين في هذه الـ "Pillow Shots". وكذلك الأمر بالنسبة إلى ما سماه ريشي "لوحات الطبيعة الصامتة"، ص 164-170.

في فيلم ماذا نسيَتْ السيدة؟ كما نرى في لوحات سيزان (Cézanne)، لا نخضع المناظر الفارغة أو المثغورة لمبادئ التشكيل ذاتها؛ على غرار لوحات الطبيعة الصامتة المكتملة. يحصل أن نتردّد أمام الاثنتين لتعدي وظائف كل منهما على وظائف الأخرى ولرهافة المراوحة بينهما: فنشاهد عند أوزو مثلاً التركيب الرائع للقنينة والمنارة في بداية فيلم أعشاب طافية (Herbes flot-tantes). فالتمييز بينهما أشبه بالتمييز بين الفارغ والمليء الذي يوظف جميع الفوارق أو العلاقات داخل الفكرين الصيني والياباني، ويعتبرهما ملمحين من ملامح التأمل الروحي. فإذا شكلت الفضاءات الفارغة أو الداخلية أو الخارجية أوضاعاً بصرية وصوتية بحتة، فإن لوحات الطبيعة الميتة تشكّل خلفيتها ورباطها.

تنحصر المزهرية، في فيلم ربيع متأخر بين الابتسامة الخفيفة للبنت وبين إجهاشها بالبكاء. ثمة صيرورة وتغيّر وانتقال. ولكن شكلَ ما يتغير لا يتغيّر ولا ينتقل. إنه الزمن، الزمن بذاته، إنه "قطعة زمن في حالة نقية": إنه صورة/ زمن مباشر تعطي ما يتغير الشكل الثابت الذي يتم التغيير في داخله. فالليل الذي يتبدل إلى نهار، أو العكس، يحيلان لوحة إلى طبيعة ميتة يسقط عليها النور متضائلاً أو ساطعاً (كما في فيلمي: امرأة لليلة واحدة (La femme d'une nuit) وقلب مليءٌ بالنزوات (Coeur capricieux). الطبيعة الصامتة هي الزمن، لأن كل ما يتغير هو داخل الزمن، ولكن الزمن لا يتغير هو ذاته، ولن يستطيع هو أن يتغير إلا في زمن آخر، وفي زمن لا ينتهي. عندما تتجابه الصورة السينمائية بشدة مع الصورة الفوتوغرافية، تتمايز عنها بشكل لافت. لوحات الطبيعة الميتة عند أوزو تدوم مدة، ولها مدى، لها عشر ثوان خصصت للمزهرية: وهذه المدة المخصصة للمزهرية هي بالضبط صورة ما يدوم عبر تعاقب الحالات المتغيرة. الدرّاجة تستطيع أن تدوم، أي أن تصور الشكل الثابت لشيء يتحرك، بشرط أن تستمر وتبقى ثابتةً ومسندَةً إلى الحائط (كما في

فيلم أعشاب طافية). فالدراجة والمزهرية ولوحات الطبيعة الصامتة هي صور صرفة ومباشرة للزمن. وكل منها تمثل الزمن دائماً، تمثله في ظل هذه الشروط أو تلك لما يتغير داخل الزمن. الزمن هو الامتلاء، أي الشكل الذي لا يتبدل والمفعم بالتغير؛ الزمن هو "المستودع البصري للأحداث في دقتها"[32]. كان أنطونيوني يتكلم عن "أفق الأحداث"، ولكنه لاحظ أن كلمة "أفق" ذات معنى مزدوج عند الغربيين، الأفق التافه لدى الإنسان، والأفق الكوني الذي يتعذر إدراكه ويتراجع على الدوام. ولذا انقسمت السينما الغربية إلى سينما إنسانوية أوروبية، وسينما خيال علمي أميركية[33]. ونبّه أنطونيوني إلى أن الوضع يختلف عند اليابانيين الذين لا يولون اهتماماً بالخيال العلمي: فهم يرون بأن ثمة أفقاً واحداً يربط الكوني باليومي، والمستمر بالمتغير، وهناك زمن واحد ووحيد هو كشكل ثابت لكل ما يتغير. وعلى هذا النحو نرى أن الطبيعة أو ركود الدم كانا يعرَّفان، حسب شرادر، كأنهما يربطان الشأن اليومي بـ "شيء موحّد وثابت". وليس هناك أية حاجة للتكلم هنا عن التسامي. في التفاهة اليومية، تميل الصورة/ الفعل وحتى الصورة/ الحركة إلى الاندثار، وذلك لمصلحة الأوضاع البصرية البحتة، ولكن هذه الأوضاع تكتشف علاقات من نوع جديد؛ علاقات لم تعد حِسية حركية؛ علاقات لم تضع الحواس المحررة في صلة مباشرة مع الزمن، ومع الفكر. وهذا هو الامتداد الخاص جداً للعلاقات البصرية: أي جعل الزمن والفكر محسوسَين ومرئيَّين وصوتيَّين.

---

(32) Dôgen, *Shôbôgenzo*, Ed. de la Différence.

(33) انظر: Antonioni Michelangelo, "L'horizon des événements," *Cahiers du cinéma*, no. 290 (Juillet 1978), p. 11,

الذي شدّد على الثنائية الأوروبية. وفي مقابلة صحفية لاحقة، عاد إلى هذا الموضوع باقتضاب، مشيراً إلى أن اليابانيين يطرحون الموضوع بطريقة أخرى (no. 342, Décembre 1982).

(3

إن وضعاً بصرياً وصوتياً بحتاً لا يمتد إلى فعل ولا يستقرئه فعل. إنه يُفهمنا أو يفترض أن يُفهمنا شيئاً لا يطاق ولا يحتمل. وهذا لا يعني أنّ هناك فظاظة أو عدواناً عصبياً أو عنفاً متفاقماً نستطيع دائماً استخلاصه من العلاقات الحسية الحركية في الصورة/ الفعل. وهذا لا يعني أيضاً أن هناك مشاهد رعب، على الرغم من وجود الجثث والدماء أحياناً. المقصود بذلك شيء ما بالغ القوة أو بالغ الظلم، أو أحياناً شيء بالغ الجمال ويتجاوز عندئذ طاقاتنا الحسية الحركية. في فيلم Stromboli جمال بالغ الروعة بالنسبة إلينا، جمال يشابه ألماً مبرحاً. قد يكون وضعاً حدياً أو ثوران بركان، ولكنه قد يكون بالغ التفاهة ويشابه مصنعاً عادياً أو أرضاً مقفرة. في فيلم الدَّرك (Les carabiniers) لـ غودار، تردّد الفتاة المناضلة بعض العبارات الثورية وعدداً من القوالب الجاهزة؛ ولكنها كانت فائقة الجمال والروعة اللذين لم يتحملهما جلادوها، فاضطروا إلى تغطية وجهها بمنديل. وهذا المنديل الذي راح ينزاح بسبب تنفسها وتمتمتها هذه الجملة "إخوتي، أخواتي، إخوتي"، أصبح بالنسبة إلينا نحن المشاهدين لا يطاق. على كل حال، دخل إلى الصورة شيء بالغ القوة. لقد توخّت الرومانسية هذه الغاية: أن تدرك ما لا يطاق وما لا يُحتمَل؛ أن تدرك مملكة البؤس وأن تصبح بالآتي رؤياوية وأن تحوّل الرؤية البحتة إلى وسيلة معرفة وفعل[34].

ومع ذلك، أليس هناك كمّ من الاستيهامات وأحلام اليقظة تكمن في ما نزعم رؤيته، بقدر ما فيه من الإدراك الموضوعي؟ وفوق ذلك، أليس لدينا تعاطفٌ ذاتي مع ما لا يطاق، وتقمُّصٌ وجداني يخترق ما نراه؟ ولكن هذا يعني أن ما لا يطاق لا يمكن أن ينفصل عن كشفٍ أو إشراق، وكأنه

---

(34) يرى بول روزنبرغ (Paul Rozenberg) في ذلك كنه الرومانسية الإنجليزية: *Le romantisme anglais*, Larousse.

عيننا الثالثة. لم يتعاطف فيلّيني مع الانحطاط إلا بشرط تمديده وتوسيع مداه، "وصولاً إلى ما لا يطاق"، وبشرط أن يكتشف – خلف الحركات والوجوه والإيماءات – عالماً دهليزياً أو عالماً يسرح بين النجوم، "فتصبح كاميرا التنقيل وسيلة للإقلاع، وبرهاناً على خلّبية الحركة"، فلا تغدو السينما مشروع اعتراف، بل مشروع معرفة و"علماً للانطباعات البصرية، يرغمنا على نسيان منطقنا الخاص وعاداتنا المرتبطة بشبكية العين"[35]. ولم يكن أوزو نفسه حارساً للقيم التقليدية أو الرجعية، بل كان أعظم ناقد تصدى للحياة اليومية. فمن التافه استخراج الجانب الذي لا يطاق، بشرط أن نسربل الحياة اليومية بقوة التأمل المفعمة بالتعاطف أو بالشفقة. المهم في الأمر أن تصبح الشخصية السينمائية أو المُشاهد دائماً، وكلاهما معاً، من الرائين. ذلك أن الوضع البصري والصوتي البحت يوقظ فينا وظيفة الاستبصار، وهي في آنٍ استيهامٌ ومعاينة، نقد ورأفة، في حين أن الأوضاع الحسية الحركية – على عنفها – تؤدي وظيفة بصرية براغماتية "تتقبّل" أو "تتحمل" أي شيء نوعاً ما، ما دام هذا الشيء ينضوي في منظومة أفعال وردود أفعال.

في اليابان، كما في أوروبا، أدان النقد الماركسي هذه الأفلام وشخصياتها، لسلبيتها المفرطة وعدم فاعليتها، واتهمها بأنها تارة بورجوازية، وطوراً عصابية وهامشية، وبأنها استبدلت فعل التغيير برؤية "مشوَّشة"[36]. الحقيقة أن شخصيات التفسح، في السينما، ليست معنية

---

(35) J. M. G. Le Clezio, "L'extra-terrestre," *Fellini, l'Arc*, no. 45, p. 28.

(36) حول النقد الماركسي لتطور الواقعية الجديدة وشخصياتها، انظر: *Le néo-réalisme, Etudes cinématographiques*, p. 102 وحول النقد الماركسي في اليابان، لا سيَّما الذي تصدى لأوزو، انظر: Noël Burch, p. 283. ويجب التأكيد أن الموجة الجديدة في فرنسا، في ملمحها الرؤيوي، قد لقي أذناً صاغية لدى سادول (Sadoul).

كثيراً، حتى بما يحدث لها: إما على طريقة روسيليني الذي قدم فتاة أجنبية تكتشف الجزيرة، وبورجوازية تكتشف المصنع؛ وإما على طريقة غودار الذي قدّم جيلاً يتسم بصفات بييرو المجنون. ولكن ضعف الترابطات الحركية، والعلاقات الواهية، كانت قادرة على إطلاق طاقات تفكك كبرى. عند روسيليني ثمة شخصيات تهتز بشكل غريب، وعند غودار وريفيت شخصيات مطلعة على ما يجري. في الغرب كما في اليابان، هي شخصيات التقطت أثناء تغيرها، وهي شخصيات متغيرة. حول فيلم أعلم عنها أمرين أو ثلاثة، يقول غودار: أن تصف يعني أنك تلاحظ التغيّرات[37]: تغيّر أوروبا بعد الحرب، تغيرُّ اليابان المؤمركة، تغيرُّ فرنسا عام 1968؛ لم تُعرض السينما عن السياسة، لقد أصبحت برُمَّتها سياسة، ولكن بطريقة أخرى. إن إحدى المتنزهتين في فيلم جسر الشمال لريفيت لها جميع مؤهلات المرأة القابلة للتغير دون سابق إنذار: لقد تمكنت في البداية من كشف عصابة ماكس التي كان أعضاؤها ينوون استعباد العالم، وذلك قبل أن تتعرض لتحول شرنقي لتنخرط في النهاية في صفوف العصابة. وينطبق الالتباس على فيلم الجندي الصغير (Petit soldat). ثمة نوع جديد من الشخصيات لسينما جديدة. ولأن ما يحدث لها لا يخصها ولا يعنيها كثيراً، فإنها تستطيع أن تبرز من الحدث جانبه الذي لا يُردّ: وهو الجانب الطافح بالإمكانات التي تشكل العنصر الذي لا يطاق ولا يحتمل، أي جانب الرائي. كان لا بدّ من التعامل مع نمط جديد من الممثلين، ليس فقط الممثلين غير المحترفين الذين ربطت الواقعية الجديدة بداياتها بهم، بل ما يمكن أن نسميَهم اللاممثلين المحترفين، أو بالأحرى "الممثلين الوسطاء" القادرين على أن يروا وأن يُظهروا أكثر مما يفعلوا، تارة ببقائهم خرساً، وطوراً بانخراطهم في هذر لا ينتهي، بدلاً من أن يتبعوا حواراً معيناً (كما

(37) انظر: *Jean-luc Godard par Jean-luc Godard*, p. 392.

فعلت الممثلة فرانس بول أوجييه (France Bulle Ogier) والممثل جان- بيار ليو[38] (Jean-Pierre Léaud)).

لا تَبرز الأوضاع اليومية ولا حتى الأوضاع الحدية من خلال شيء نادر أو خارق، إنها أشبه بجزيرة بركانية يسكنها صيادون فقراء. إنها أشبه بمصنع أو بمدرسة... نحن نتعايش مع كل ذلك، وحتى مع الموت والحوادث، خلال حياتنا اليومية وفي إجازاتنا. إننا نرى ونعاني ربما من وطأة نظام جبار يزرع البؤس والقهر. ولا نفتقر إلى ترسيمات حسية حركية لنتعرف إلى أشياء كهذه ونتحملها أو نتقبلها ونتحمل تبعاتها، آخذين بعين الاعتبار وضعنا وإمكاناتنا وأذواقنا. أمامنا ترسيمات لنغيّر وجهتنا حين نشعر بالمنغّصات ولننأى بأنفسنا عندما تكون الأمور مروّعة ولننصاع للجمال الفائق. لنلاحظ، في هذا الشأن، أن حتى المجازات هي تملصات حسية حركية، وأنها تلهمنا أشياء نقولها حين تعوزنا الحيلة: إنها ترسيمات خاصة ذات طبيعة عاطفية. وهذا ما نقصده بكلمة "قالب جاهز" (كليشه). والقالب الجاهز هو صورة حسية حركية عن الشيء. وكما قال برغسون، نحن لا ندرك الشيء أو الصورة برُمَّتها، بل ندرك دائماً جزءاً منها، ولا ندرك إلا ما يهمنا إدراكه، أو بالأحرى ما لنا مصلحة في إدراكه، بناء على مصالحنا الاقتصادية ومعتقداتنا الإيديولوجية وظروفنا النفسية. في العادة، نحن لا ندرك إلا عدداً من الكليشهات. ولكن إذا تعطلت ترسيماتنا الحسية الحركية أو انكسرت، عندئذ قد يظهر نوع آخر من الصور: صور بصرية صوتية بحتة تظهر الصورة الكاملة دون مجاز، الصورة التي تُبرز الشيء بذاته - وبالمعنى الحرفي للكلمة - في غمرة هوله أو جماله، وفي طابعه العميق الذي يتعذر تسويغه، لأنه لا يحتاج من بعد إلى "تسويغ"، أكان خيراً أم شراً... كائن المصنع ينهض، ولا يسعنا من بعد أن نقول: "على الناس

(38) حلل مارك شيفري (Marc Chevrie) لعبة جان بيار ليو بصفته "وسيطاً" حسب عبارات قريبة من موريس بلانشو (Maurice Blanchot): *Cahiers du cinéma*, no. 351 (Septembre 1983), pp. 31-33.

أن يعملوا..." في فيلم اعتقدتُ أنني رأيت محكومين (J'ai cru voir des condamnés)، المصنع هو سجن، المدرسة هي سجن، وهذا بالمعنى الحرفي وليس المجازي للكلمة. إننا لا نمرر صورة سجن ثم صورة مدرسة، وهذا يدل فقط على التشابه في هذه الحالة، أي أن هناك علاقة ملتبسة بين صورتين واضحتين. على العكس، يجب أن نكتشف العناصر والعلاقات المتمايزة التي تغوينا داخل صورة مبهمة: يجب أن نثبت لماذا وكيف تكون المدرسة سجناً، وتكون المجمعات السكنية ضروباً من الدعارة، وأصحاب البنوك قتلة، والمصورون الفوتوغرافيون نصّابين، ويجب أن يؤخذ كل هذا بالمعنى الحرفي للكلمة وليس المجازي[39]. وطبّق غودار هذا في فيلمه كيف الحال؟ (Comment ça va?): يجب ألّا نكتفي بين صورتين بالبحث إن كانت الأمور تسير "بخير" أم "لا"، بل كيف تسير الأمور لكل صورة ولكلتيهما معاً. تلك كانت المشكلة التي انتهت بها دراستنا السابقة [الجزء الأول من الكتاب]: أي أن ننتزع من الكليشهات: صورة حقيقية.

من جهة، لا تكف الصورة عن السقوط في حالة الكليشه: لأنها تندرج في سلسلة من الترابطات الحسية الحركية، ولأنها تنظم وتستخلص هي نفسها هذه الترابطات، ولأننا لا ندرك إطلاقاً كل ما تتضمنه الصورة، ولأنها مصنوعة لهذا الغرض (كي لا ندرك كل شيء، وكي لا تحجب الكليشه الصورة عنا...). هل هي حضارة الصورة؟ في الواقع، إنها حضارة الكليشه، حيث لدى جميع السلطات مصلحة في إخفاء الصور عنا، ولا لتخفي الشيء ذاته عنا بالضرورة، بل لتخفي عنا شيئاً في الصورة. ومن جهة أخرى، وفي الوقت ذاته، تسعى الصورة دائماً لخرق جدار الكليشه وللخروج منها. لا

---

(39) إن نقد المجاز موجود أيضاً في الموجة الجديدة، عند غودار، وفي الرواية الجديدة التي تكلم عنها ألان روب غرييه في كتابه: *Pour un nouveau roman* [**من أجل رواية جديدة**]. صحيح أن غودار، في مرحلة لاحقة، قد نادى بأنه ينتمي إلى شكل ماورائي، في معرض حديثه عن فيلم غرام مثلاً: "إن الفرسان هم مجازات الأسياد..." (**جريدة لوموند** (*Le Monde*)، 27 أيار/ مايو 1982). ولكن هذه العبارة، كما سنرى، تحيل على تحليل تكويني وتسلسلي للصورة، أكثر مما تحيل على توليفة أو مقارنة بين الصور.

نعلم إلى أين تستطيع الصورة الحقيقية أن تصل: المهم هو أن يغدو المرء رائياً مستبصراً. لا يكفي أن يكون ثمة وعي أو تغيّر في القلوب (على الرغم من وجود ذلك، كما نرى ذلك في قلب بطلة فيلم أوروبا 51 [للروسيليني]، ولكن إذا غاب كل شيء آخر، سيسقط كل شيء في حالة الكليشه، ونكون قد أضفنا كليشهات أخرى فقط). أحياناً يجب ترميم الأجزاء المفقودة من الصورة، وكل ما حُذف منها لجعلها "ممتعة". ولكن أحياناً يجب إدخال ثقوب وفراغات وأماكن بيضاء، ويجب تخفيف الصورة وحذف أشياء كثيرة فيها كانت قد أضيفت إليها لجعلنا نصدّق بأننا نرى فيها كل شيء. يجب أن نجزئ، أو أن نخلق فراغاً كي نجد الصورة كلها.

الصعب هو أن نعرف كيف تختلف الصورة البصرية والصوتية عن الكليشه، وفي أحسن الأحوال عن الصورة الفوتوغرافية. لا نفكر فقط في الطريقة التي تعيد بها هذه الصور إنتاج الكليشه، عندما يستعيدها السينمائيون الذين يستخدمونها كعبارات. ولكنْ، ألا يعرف المبدعون أنفسهم أحياناً أن الصورة الجديدة يجب أن تنافس الكليشه في عقر دارها، وأن تزايد على البطاقة البريدية وتضيف إليها وتقلدها بسخرية، كي تتخلص من المشكلة (ألان روب غرييه، دانيال شميد (Daniel Schmidt))؟ المبدعون يبتكرون أحياناً تأطيرات هَوَسيّة، وفضاءات فارغة أو مفصولة، حتى فضاءات الطبيعة الصامتة: على نحو ما إنهم يوقفون الحركة ويعيدون اكتشاف اللقطة الثابتة القوية، ولكن ألا يعني هذا أنهم يعيدون الكليشه التي أرادوا محاربتها؟ أجل، ولتحقيق النصر، لا يكفي أن نقلد الكليشه بسخرية، ولا حتى أن نفتح فيها ثقوباً ونُفرغها. لا يكفي أن نشوّش الروابط الحسية الحركية. يجب أن نُرفق بالصورة البصرية الصوتية قوى هائلة تختلف عن قوى الوعي الفكري فحسب أو حتى الوعي الاجتماعي، بل قوى الحدس الحيوي العميق[40].

---

(40) كتبَ ديفيد هربرت لورنس (David Herbert Lawrence) نصاً مهماً عن الصورة عند سيزان (Cézanne)، وليس عن الكليشيهات لديه. وبيّن كيف أن الأهزولة الساخرة =

إن الصور البصرية والصوتية البحتة، وإن اللقطة الثابتة ومونتاج القطع، تحدد ما هو أبعد من الحركة وتتضمنه. ولكنها لا توقفه فعلاً، لا على مستوى الشخوص ولا حتى على مستوى الكاميرا. وتعمل على ألا تُدرَك الحركة في صورة حسية حركية، بل على أن تُلتقَط هذه الحركة ويُنظر فيها داخل نمط آخر من الصور. لم تختفِ الصورة/ الحركة ولكنها لم تعد توجد إلا كبعد أول لصورة لا تكف عن مضاعفة أبعادها. نحن لا نتحدث عن أبعاد المكان، لأن الصورة تستطيع أن تكون مسطّحة ودون عمق، وأن تأخذ بذلك مزيداً من الأبعاد والقوى التي تتجاوز المكان. وبإيجاز يمكننا الإشارة إلى ثلاث من هذه القوى الناشئة. أولاً، عندما كانت الصورة/ الحركة وإشاراتها الحسية الحركية لا ترتبط إلا بصورة لامباشرة للزمن (وهو ما يتوقف على المونتاج)، فإن الصورة البصرية والصوتية البحتة، وعلاماتها البصرية والصوتية، ترتبط مباشرة بصورة/ زمن خضعت للحركة. وهذا هو الانقلاب الذي لا يجعل الزمن مقياساً للحركة، بل يجعل الحركة منظوراً للزمن: أي أنه يشكّل سينما كاملة للزمن، مع تصور جديد وأشكال جديدة للمونتاج (أورسون ويليز (Orson Welles)) و(آلان رينيه (Alain Resnais)). في المقام الثاني، بينما تباشر العين بوظيفة الاستبصار، تقيم عناصر الصورة البصرية والصوتية صلات داخلية تجعل الصورة كلها "مقروءة" وجوباً بقدر ما هي مرئية، وقابلة لأن تقرأ بقدر ما هي قابلة لأن تُرى. بالنسبة إلى عين المستبصر كما إلى عين العرّاف، فإن "حَرْفية" العالم المحسوس هي التي تحوّلها إلى كتاب. هنا أيضاً نرى أن كل إحالة للصورة أو للوصف إلى موضوع يفترض فيه أن يكون مستقبلاً لا تختفي، بل تتبع الآن للعناصر والعلاقات التي تسعى إلى استبدال الشيء

ليست حلاً، وأنها ليست حتى الصورة البصرية البحتة، بفراغاتها وانفصالاتها. ورأى أن سيزان من خلال الطبيعة الصامتة قد كسب معركته ضد الكليشيهات، أكثر مما كسبها عن طريق صور الأشخاص والمناظر الطبيعية: ("Introduction à ces peintures," *Eros et les chiens*, Bourgois, pp. 253-264). ورأينا كيف أن الملاحظات نفسها تنطبق على أوزو.

ومحوه كلما يظهر، ولتغيير مكانه دائماً. إن عبارة غودار "ليس هذا دماً، بل هو لون أحمر" تكف عن أن تكون فقط رسومية، وتأخذ معنى خاصاً في السينما. فالسينما ستخلق أسلوباً تحليلياً للصورة يقتضي تصوراً جديداً للتقطيع الفني، وهو "تربية" فعلية ستمارَس بطرق شتى، في أفلام أوزو مثلاً، وفي المرحلة الأخيرة لروسيليني، وفي المرحلة الوسطى لغودار، وعند المخرج الفرنسي الألماني جان – ماري ستروب (Jean-Marie Straub). وأخيراً فإن ثبات الكاميرا لا يمثل الخيار الوحيد للحركة. وحتى إذا كانت الكاميرا ثابتة، فإنها لن تكتفي بمتابعة حركة الشخوص تارة، وبأن تؤدي هي ذاتها حركات تابعة لهم، ولكنها في جميع الحالات تُخضع وصف المكان لوظائف الفكر. لا يمثّل هذا تمييزاً بسيطاً بين الذاتي والموضوعي، بين الواقعي والمتخيل، على العكس نرى أن عدم التفريق بينها سيعطي الكاميرا مجموعة محترمة من الوظائف وسيؤدي إلى تصور جديد للكادر ولإعادة التأطيرات. وسيتحقق استشعار هيتشكوك القائل بأن الإدراك/ الكاميرا الذي لم يعد يتحدد بالحركات التي تستطيع متابعتها أو أداءها، وإنما بالعلاقات الذهنية التي سيتمكن من إقامتها. ويغدو هذا الإدراك/ الكاميرا طارحاً للأسئلة ومجيباً عنها، ومعترضاً ومستفزاً ومنظّراً وملقياً الفرضيات ومجرّباً، حسب قائمة أدوات الربط اللغوي ("أو"، "إذن"، "إذا"، "إذ إن"، "في الواقع"، "مع أن"،...)، أو حسب الوظائف الفكرية لسينما/ حقيقة تعني، كما قال جان روش (Jean Rouch)، حقيقة السينما بالأحرى.

ذلك هو الانقلاب الثالث الذي يحدّد ما هو أبعد من الحركة. كان يجب على الصورة أن تتحرر من الروابط الحسية الحركية، وأن تكف عن أن تكون صورة/ فعلاً لتغدو صورة بصرية وصوتية (ولمسية) بحتة. ولكنها لم تكن كافية: كان عليها أن تدخل في علاقة مع قوى أخرى، كي تفلت هي نفسها من عالم الكليشهات. كان عليها أن تنفتح على كشوف قوية ومباشرة، كشوف تتعلق بالصورة الزمن وبالصورة المقروءة وبالصورة

المفكِّرة. وعلى هذا النحو فإن العلامات البصرية والصوتية تحيل على "علاقات زمنية" وعلى "علاقات تعبيرية" وعلى "علاقات عقلية"[41].

عندما تساءل أنطونيوني عن تطور الواقعية الجديدة في فيلم **الصرخة**، قال إنه يميل إلى الاستغناء عن الدراجة، ويقصد بذلك دراجة دو سيكا. وهذه الواقعية الجديدة من دون دراجة تستبدل البحث الأخير عن الحركة (النزهة) بوزن نوعي للزمن الذي يعتمل داخل الشخوص ويلغمهم من الداخل (التعاقب الزمني)[42]. كان فن أنطونيوني هو حبك النتائج والعقابيل والآثار الزمنية التي تنجم عن أحداث خارج مجال الرؤية. وفي فيلم قصة حب، أدى التحقيق إلى تحريك تتمة الحب الأول، وأظهر بالآتي رغبتين في القتل، رغبة مرتبطة بالمستقبل وأخرى بالماضي. أمامنا عالم كامل من العلامات الزمنية يكفي للشك في البديهية الكاذبة القائلة بأن الصورة السينمائية يجب أن ترتبط بالحاضر. إذا كنا مرضى بالحب، قال أنطونيوني، فلأن الحب هو نفسه مريض؛ وهو مريض لأنه طعن في السن وتهالك، بل لأنه شُجن في شكل صرف لزمن يتمزق بين ماضٍ ولّى واندثر وبين مستقبل لا يفضي إلى شيء. لذا فإن العلامات الزمنية لا يمكن فصلها عن العلامات التعبيرية التي ترغمنا على أن نقرأ في الصورة عدداً كبيراً من الأعراض المرضيّة، أي أن نعالج الصورة البصرية والصوتية كشيء يمكن أن يقرأ أيضاً. فليس العنصر البصري والعنصر الصوتي فحسب،

---

(41) تحيل كلمة "Lectosigne" إلى الكلمة اليونانية *lekton* أو اللاتينية *dictum*، وتدل على ما يعبّر عنه أحد الطروحات، بمعزل عن علاقته بموضوعه. كذلك الأمر بالنسبة للصورة عندما تؤخذ بمعناها الداخلي، بمعزل عن علاقتها بموضوع يعتبر خارجياً.

(42) ثمة نص لأنطونيوني أورده لوبروهون، ص 103، يقول: "بعد أن طوينا اليوم مشكلة الدراجة (وأتكلم مجازاً، فحاوِلوا أن تفهموا ما وراء كلماتي) من المهم أن نرى ما هو موجود في عقل وروح ذلك الرجل الذي سُرقت دراجته، وكيف تأقلم، وما بقي لديه من جميع تجاربه السابقة المتعلقة بالحرب وما بعد الحرب، وكل ما حدث في بلدنا" (ويمكن العودة إلى نص أيروس المريض، ص 104-106).

بل الحاضر والماضي، والهُنا والهُناك، تشكل عناصر وعلاقات داخلية يجب أن تُفكّ رموزها، ولا يمكن فهمها إلّا بنحو متدرّج على غرار القراءة المتدرجة: فمنذ فيلم قصة حب، لا تتجلى الفضاءات الغامضة إلا لاحقاً، وفي ما سمّاه بورش "توصيل ذو إدراك منزاح"، وهو أقرب إلى القراءة منه إلى الإدراك[43]. ومن ثم سيتمكن أنطونيوني البارع في استخدام الألوان من معالجة تبدلات الألوان كما لو كانت أعراضاً مرضية، وسيتمكن من معالجة اللون الواحد كما لو كان العلاقة الزمنية التي تجتاح العالم، بفضل مجموعة من التبدلات المتعمدة. ولكن فيلم قصة حب يُبرز "استقلالية الكاميرا" عندما تتخلى عن متابعة حركة الشخوص وعن تسليط حركتها هي عليهم، لكي تصنع دائماً عدداً من التأطيرات التي هي بمنزلة وظائف فكرية وعلامات عقلية تعبر عن الدلالات اللغوية الخاصة بالتتمات والنتائج وحتى بالمقاصد.

(43) نويل بورش هو أحد النقاد الأوائل الذين أظهروا أن الصورة السينمائية يجب أن تُقرأ، كما أنها تُبصر وتُسمع؛ وهذا ينطبق على أوزو (*Pour un observateur lointain*, p. 175). ولكن بورش سبق وبيّن في كتابه: *Praxis du Cinéma* كيف أن فيلم قصة حب قد أنشأ علاقة جديدة بين السرد والفعل، وأعطت "استقلالية" للكاميرا قريبة من استقلالية القراءة (ص 112-118؛ وحول "التوصيل ذي الإدراك المنزاح" ص 47).



الفصل الثاني

مراجعة إجمالية للصور والعلامات

(1

لا بد هنا من القيام بمراجعة إجمالية للصور والعلامات في السينما. وليس ذلك فقط للتوقف بين الصورة/ الحركة وبين نوع آخر من الصور، بل من أجل فسح المجال للتصدي للمشكلة الأشد تعقيداً، مشكلة العلاقات بين السينما واللغة. وفعلاً تبدو هذه العلاقات وكأنها تتحكم بدراسة سيمياء السينما. وعلى هذا الصعيد ضاعف كريستيان ميتز (Christian Metz) تحوُّطاته. فبدل أن يسأل: بماذا تكون السينما لساناً (اللسان العالمي الشهير للبشرية)؟، يسأل: "في أية شروط ينبغي على السينما أن تُعتبر لغة؟" وكان جوابه جوابين: **1**– لأنها تدل على حدث ما؛ **2**– ولأنها مقاربة. يقول الحدث التاريخي إن السينما قد تشكلت كحدث تاريخي عندما تحوّلت إلى حكاية، وعندما قدّمت قصة وعندما استبعدت توجهاتها الأخرى الممكنة. ومؤدى ذلك أن سلسلة الصور، لا بل الصورة الواحدة، واللقطة الواحدة، قد نُظر إليها كأقوال أو بالأحرى كمنطوقات شفوية: سيجري اعتبار اللقطة كأصغر منطوق حكائي. ويصرّ ميتز نفسه على الطابع الافتراضي لهذا الدمج. ولكن يبدو أنه لم يضاعف التحوطات إلا ليرتكب تهوراً صارخاً. لقد طرح مسألة دقيقة تتعلق بالحق (Quid Ju-)

(ris? بأي حق؟) وأجاب بواقعية وبمقاربة. فبإخلاله المنطق بدل الصورة، استطاع لا بل كان عليه أن يطبق بعض التحديدات التي لا تخص اللسان حصراً، بل التي تكيّف المنطوقات في لغة ما، حتى لو لم تكن هذه اللغة كلامية وتعمل مستقلة عن لسان ما. إن المبدأ القائل بأن الألسنية ليست سوى جزء من السيمياء يتحدد إذن في تعيين اللغات التي هي من دون لسان (سَيميات أو دلاليات (sémies))، وتشمل السينما ولغة الحركات والثبات والموسيقى حتى... ولا يوجد أي داع للبحث في السينما عن سمات لا تخص إلا اللسان مثل ثنائية التمفصل[1]. وفي المقابل، سنجد في السينما سمات لغوية تنطبق بالضرورة على المنطوقات كقواعد عملية تكون في اللغة وخارج اللغة: المركّب (syntagme) (الربط بين الوحدات النسبية الحاضرة) والنموذج الاستبدالي (paradigme) (وهو انفصال عدد من الوحدات الحاضرة عن وحدات مشابهة غائبة). ستكون سيميائية السينما هي الاختصاص الذي يطبِّق على الصور نماذج لغوية، وعلى الأخص نماذج مركّبية، على أنها تشكل أحد "قوانينها" الرئيسية. نحن ندور بالآتي في حلقة غريبة، لأن النموذج المركّبي يقضي بأن تندرج الصورة ضمن منطوق، لأن هذا النموذج هو الذي يجعلها تندمج في المنطوق. تلك هي حلقة مفرغة كَنْتية بامتياز: ذلك أن النموذج المركّبي ينطبق لأن الصورة منطوق، ولكنها منطوق لأنها تخضع للنموذج المركّبي. واستُبدلت الصور والعلاقات بثنائي المنطوقات و"النموذج المركبي الكبير" بحيث ينحو مفهوم الإشارة إلى الزوال من هذه السيمياء. وطبعاً يزول ويختفي لمصلحة الدال. ويتبدّى الفيلم كنص، مع المحافظة على التمييز الشبيه بتمييز جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بين ظاهر النص (phénotexte) في المنطوقات

---

(1) رأى الألسني أندريه مارتينيه أن ثنائية التمفصل الموجودة في الألسن الطبيعية، مبنية من وحدات دنيا هي الصوتيات (كلمة "رَأس" مؤلفة من ثلاثة صوتيات، ويجب تمييزها مثلاً عن كلمة "فأس") (المترجم).

الظاهرة وإرث النص (génotexte) في المركّبات والنماذج الاستبدادية، وفي عناصر التكوين والإنشاء والإنتاج[2].

تتعلق الصعوبة الأولى بالسرد، الذي لا يعتبر من المعطيات الظاهرة للصور السينمائية عامة، حتى إذا حصل تاريخياً. صحيح أننا لا نستطيع أن نناقش الصفحات التي حلل فيها ميتز الواقعية التاريخية للنموذج الأميركي الذي تَشكّلَ كسينما سردية[3]. وأقرّ بأن هذا السرد يقتضي وجوداً لامباشراً للمونتاج: ذلك أن هناك الكثير من القوانين اللغوية التي تتقاطع مع القانون السردي للنموذج المركّبي (ليس فقط مع أشكال المونتاج، وإنما أيضاً مع قواعد علامات الوقف ومع العلاقات السمعية البصرية وحركات الكاميرا...). كذلك لم يجد كريستيان ميتز صعوبة كبرى في تحليل اضطرابات السرد المقصودة في السينما الحديثة: يكفي لذلك أن ننوّه بتغيرات البنية في النموذج المركبي[4].

---

(2) حول هذه النقاط سنحيل على كتاب: Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, klincksieck, notamment tome I "Langue ou langage?" et "Problèmes de dénotation",
ويحلل فيه الأنماط المركبية الثمانية. ولكتاب: Raymond bellour, *L'analyse du film*,
دار نشر Albatros أهمية كبرى أيضاً. وفي عمل غير مسبوق، قدّم أندريه بارينت (André Parente) دراسة نقدية لهذه السيمياء، مركزاً على مسلمة السردية: *Narrativité et non-narrativité filmiques*.

(3) Metz, I, pp. 96-99, et 51: ويستعيد ميتز مقولة إدغار موران بأن "السينمائي" أصبح "سينما" عندما انخرط في النهج السردي. انظر موران: Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, ch III.

(4) بدأ ميتز مؤكداً ضعف العنصر الاستبدالي وسيطرة العنصر النسقي في القانون السردي للسينما (*Essais*, I, pp. 73, 102). ولكن تلاميذه ارتأوا الإثبات بأن العنصر الاستبدالي (الباراديغم) يأخذ أهمية سينمائية خاصة (وله عوامل بنيوية أخرى أيضاً)، ما يؤدي إلى أنماط جديدة من السرد، "عسيرة" السرد. وعاد ميتز إلى المسألة في كتابه: *Le signifiant imaginaire*, 10/18؛ ومع ذلك لا يتغير شيء، في مسلّمات السيمياء، كما سنرى.

تكمن الصعوبة إذن في مكان آخر: فيرى ميتز (Metz) أن السرد يحيل إلى نسق أو إلى أنساق عديدة، كما لو كانت حتميات لغوية خفيّة، ينحدر منها في الصورة كمعطى ظاهر. على العكس يبدو لنا أن السرد ليس سوى نتيجة صور ظاهرة هي نفسها، ونتيجة تشبيكاتها المباشرة، وليس معطى على الإطلاق. ينحدر السرد الموسوم بالكلاسيكي مباشرة من التركيب العضوي للصور/ الحركة (المونتاج)، أو من تحديدها كصور/ إدراك، أو صور/ انفعال، أو صور/ فعل، طبقاً لقواعد ترسيمةٍ حسيّة حركية. سنرى أن الأشكال الحديثة للسرد تنجم عن تشكيلات وأنماط الصورة/ الزمن: وحتى "المقروئية". ليس السرد على الإطلاق معنى ظاهرياً للصور، وليس نتيجة بنية تضمها الصور إليها؛ إنه نتيجة صور ظاهرة هي نفسها، صور حساسة بذاتها، كما لو أنها تتحدد أولاً لذاتها.

تكمن الصعوبة في مماثلة الصورة السينمائية بمنطوق. وصار هذا المنطوق السردي يعمل بالضرورة من خلال التشابه والتماثل، وتكون "العلامات التماثلية" هي علامات أدائه. تحتاج السيمياء إذن إلى تحوّل مزدوج: من جهة تختزل الصورة إلى علامة تماثلية تابعة لمنطوق، ومن جهة أخرى تقونن هذه العلامات كي يتم اكتشاف البنية اللغوية (غير التماثلية) التي تحتوي على هذه المنطوقات. وسيتم كل شيء بين المنطوق التماثلي وبين البنية "الرقمية" أو المرقمنة للمنطوق[5].

(5) من وجهة النظر هذه، يجب قبل كل شيء أن نُظهر أن حكم التشابه أو التماثل يخضع لقوانين. بيد أن هذه القوانين ليست سينمائية خاصةً، بل اجتماعية ثقافية عامة. ثم يجب أن نبيِّن إذن أن المنطوقات التماثلية نفسها، في كل مجال، تحيل إلى قوانين خاصة لم تعد تجدد التشابه، بل البنية الداخلية: "لا تستثمر اللغة الرسالة البصرية من الخارج فقط (...)، بل أيضاً من الداخل وفي إبصاره حتى، (...) في الأيقونة لا يكون كل شيء أيقونياً (...)". وبعد الحصول على التماثل عن طريق التشابه، ننتقل إذن بالضرورة إلى ما هو "خلف التماثل"، انظر: Christian Metz, *Essais*, pp. 157-159; et Umberto Eco, "Sémiologie des messages visuels," *Communications*, no. 15 (1970).

ولكننا بالضبط عندما استبدلنا منطوقاً بالصورة، فإننا أعطينا الصورة مظهراً مزيفاً، وانتزعنا منها طابعها الظاهري الأكثر أصالة، وهو الحركة[6]. ذلك أن الصورة – الحركة ليست تماثلية بمعنى الشبه: فهي لا تشبه الشيء الذي قد تمثله. هذا ما بيّنه برغسون منذ الفصل الأول من كتابه **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، قال: إذا انتزعت الحركة من العنصر الثابت، زال كل تمييز بين الصورة والشيء، لأن التمييز لا يصح إلّا بتجميد الشيء. إن الصورة/ الحركة هي الشيء، إنها الشيء الذي يمثّل الحركة لوظيفة دائمة. الصورة/ الحركة هي التعديل الذي يلحق بالشيء تحديداً. إن كلمة "متماثل" هنا لا علاقة لها، من ناحية المعنى، بالتشابه، بل تدل على التعديل، كما في الآلات المسمّاة تماثلية. يعترض بعضهم قائلين إن التعديل بدوره يحيل من جهة إلى التشابه، وعلى الأقل لتقدير الدرجات في عنصر مستمر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحيل إلى قانون قادر على "رقمنة" التماثل. وهنا أيضاً لا يصح ذلك إلا إذا جمّدنا الحركة. فالمتشابه والرقمي، والتشابه والقانون، لهما على الأقل شيء مشترك يتمثل بـ القوالب، أحدها بشكل محسوس، والآخر ببنية معقولة: لذا يستطيعان التواصل في ما بينهما على نحو ممتاز[7]. ولكن التعديل شيء مختلف تماماً؛ إنه تنويع في القالب، وتحويل القالب في كل لحظة من لحظات العملية. وإذا أحال إلى قانون أو إلى عدة قوانين، فبعمليات زرع، زرع لقانون تُضاعَف قوته (كما في الصورة الإلكترونية). إن التشابهات والقوننات بذاتها هي وسائل بائسة؛ لا يستطيع المرء أن يفعل شيئاً مهماً بهذه القوانين، حتى إن ضاعف عددها،

---

(6) ليميز ميتز بين الصورة السينمائية والصورة الفوتوغرافية، يُستغرب أنه لا يأتي على ذكر الحركة، بل يكتفي بالسردية (I. p. 53: "Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage) [الانتقال من صورة إلى صورتين، هو الانتقال من الصورة إلى اللغة]. يتوسل السيميائيون علناً تعليق الحركة، ليعارضوا "النظرة المجندة للسينما"، كما يقولون.

(7) حول هذه الحلقة الدائرية بين "التماثلي والرقمي"، انظر: Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, Médiations, pp. 124-126 (II. 4. 3).

كما تسعى السيمياء إلى ذلك. إن التعديل هو الذي يغذي القالبين، وهو الذي يجعل منهما وسائل تابعة، علّه يستمد قوة جديدة، ذلك أن التعديل هو عملية لمعالجة الواقع، بصفته يشكل هوية الصورة والشيء ولا يكف عن تشكيلها[8].

في هذا الصدد، قد لا تُفهم أطروحة بازوليني (Pasolini) الشديدة التعقيد كما يجب. لقد أخذ أمبرتو إيكو على بازوليني "سذاجته السيميائية"، ما أثار حفيظة بازوليني. فقدَر النباهة هو أن يظهر شديد السذاجة لسذّج متبحّرين في العلم. أراد بازوليني على ما يبدو أن يذهب أبعد من السيميائيين: لقد أراد أن تكون السينما لغة وأن يكون لها تمفصل ثنائي (أي أن اللقطة تعادل اللفظم (monème)، وأراد أن تكون الأشياء التي تظهر في الكادر أو "السينيمات" معادِلة للصوتيمات (phonèmes). كأنه بذلك أراد العودة إلى مقولة اللغة العالمية. ولكنه أضاف قائلاً: إنها لغة (...) الواقع. إن الطبيعة المجهولة للسيمياء هي أن تكون "علماً يصف الواقع" وأن تذهب أبعد من "اللغات الموجودة" أكانت كلامية أم لا. ألم يُرِد بذلك أن يقول إن الصورة/ الحركة (اللقطة) تتضمن تمفصلاً أولاً بالنسبة إلى تغيير أو إلى صيرورة تعبّر عنها الحركة، ولكنها تتضمن تمفصلاً ثانياً بالنسبة للأشياء التي يستقر فيها والتي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الصورة (السينيمات)؟ لا طائل إذن من معارضة بازوليني بالقول إن الشيء ليس إلا إحالة، وإن الصورة جزء من المدلول: ذلك أن أشياء الواقع أصبحت واقعاً "ينطق" عبر الأشياء[9]. في هذا المعنى، لم تتوقف السينما عن أن تحاذي لغة تعبرّ عن

---

(8) سنرى أن مفهوم "النموذج" (النمذجة)، عند بريسون، الذي طوره انطلاقاً من مشكلة الممثل، مع أنه تجاوزها بكثير، هو قريب من مفهوم النمذجة. وكذلك الأمر لكلمة "نمط" و"تنميط" عند إيزنشتاين (Eisenstein). ولا نستطيع أن نفهم هذه المفاهيم إلا إذا عارضناها بعملية القالب.

(9) يظهر هذا في القسم الثاني من كتاب بازوليني *L'expérience hérétique*, Payot ويُبرز بازوليني الشروط التي ينبغي على الأشياء الواقعية أن تُعتبر بها كعناصر تشكل =

الأشياء، بطريقة مختلفة جداً، عند إيليا قازان الذي أدّى الشيء عنده وظيفة سلوكية، وعند ألان رينيه (Alain René) الذي اتخذ الشيء لديه وظيفة ذهنية، وعند أوزو الذي ركّز على الوظيفة الشكلية أو على الطبيعة الميتة، والذي أخذ الشيء عند دوفجنكو ثم عند بارادجانوف وظيفة مادية ومادة ثقيلة ترفع الروح من شأنها (لا شك أن فيلم Sayat Nova هو تحفة فنية تجسّد لغة مادية للشيء).

والحقيقة أن لسان الواقع هذا ليس لغة على الإطلاق. إنه منظومة الصورة/ الحركة، ورأينا في الجزء الأول من هذه الدراسة أنها كناية عن محور عمودي ومحور أفقي، ولكن لا علاقة لهما بالباراديغم وعنصر التركيب، ويشكلان "قضيتين". فمن جهة تعبّر الصورة/ الحركة عن كلّ يتغير ويستقر بين الأشياء: وهي قضية التمايز. وللصورة الحركة (اللقطة) وجهان، تبعاً للكل الذي تعبّر عنه، وتبعاً للأشياء التي تتنقّل بينها. ولا يتوقف الكل عن الانقسام حسب الأشياء، وعن جمع الأشياء في كل: "كلّ" يتغير من هذا إلى ذاك. ومن جهة أخرى، تتضمن الصورة/ الحركة فواصل: فإذا أسندناها إلى فاصل معين، لظهرت أنواع مختلفة من الصور،

= الصورة، وأن تعتبر الصورة كمكوّن من مكونات الواقع. وهو يرفض التكلم عن "انطباع واقع" تعطيه السينما، إنها الواقع، نقطة على السطر (ص 170)، يقول: "السينما تمثل الواقع عبر الواقع"، "أبقى دائماً في إطار الواقع"، دون أن أقطعه بناء على منظومة رمزية أو لغوية (ص 199). لم يفهم نقاد بازوليني دراسة الشروط الأولية لديه: إنها شروط مبدئية تشكل "السينما"، مع أن السينما لا توجد خارج هذا الفيلم أو ذاك. وفعلاً قد لا يكون الشيء سوى مرجع في الصورة، وقد تكون الصورة صورة تماثلية تحيل هي بدورها إلى قوانين. ولكن لا شيء يمنع الفيلم من أن يتخطى نفسه لصالح القانون ولصالح السينما كـ Ur-code يخلق – بمعزل عن كل منظومة لغوية – من الأشياء الحقيقية ظواهر الصورة، ومن الصورة لفظم الواقع. تفقد كل أطروحة بازوليني معناها إذا أهملنا دراسة شروط القانون هذه. إذا جاز أن نعمل مقارنة فلسفية، لقلنا إن بازوليني هو مفكر آتٍ بعد كَنْت (شروط القانون هي شروط الواقع بالذات)، في حين أن ميتز وتلاميذه بقوا كَنْتيين (انطباق الحق على الواقع).

لها علامات تشكّلُها، كل صورة بحدّ ذاتها وتلك الصور مع الصور الأخرى (وعلى هذا النحو تكوّنت الصورة الإدراك في الطرف الأقصى من الفاصل، وتكونت الصورة/ الفعل في الطرف الأقصى الآخر، وتكونت الصورة/ الانفعال العاطفي في الفاصل بالذات). وهذه هي قضية التوصيف. إن هذه الأخلاط من الصورة/ الحركة، من زاويتي التوصيف والتمايز تشكل مادة إشارية تتضمن سمات نمذجة ذات أصناف شتى: منها نمذجة حسية (بصرية وصوتية)، نمذجة حركية ومكثفة وعاطفية وإيقاعية ومقامية، ونمذجة كلامية حتى (شفوية وكتابية). وكان إيزنشتاين (Eisenstein) يقارنها أولاً بالرموز الفكرية التصويرية (idéogrammes) ثم قارنها – وبنحو أعمق – بالمونولوغ الداخلي الذي سبق اللغة وكان بلغة بدائية. ولكنها، حتى مع عناصرها الكلامية، لا تعتَبر لا لساناً ولا لغة، إنها كتلة تشكيلية ومادة غير دالة وغير تركيبية، مادة غير مشكلة لغوياً مع أنها ليست عديمة الشكل، ومع أنها تتشكل سيميائياً وجمالياً وعملياً[10].

(10) سرعان ما أهمل إيزنشتاين نظريته المتعلقة بالرموز الفكرية التصويرية ليتبنى فكرة المونولوغ الداخلي، ورأى أن السينما تعطيه توسعاً أكبر من توسع الأدب: "La forme du film, nouveaux problèmes," *Le film: Sa forme, son sens*, Bourgois, pp. 148-159. لقد أدنى المونولوغ الداخلي في البداية من اللسان البدئي أو من اللغة الأولية، كما فعل بعض الألسنيين التابعين لمدرسة مار (Marr) (انظر نص إيخنباوم (Eichenbaum) حول السينما عام 1927، (*Cahiers du cinéma*, no. 220-221 (Juin 1970)). ولكن المونولوغ الداخلي هو بالأحرى قريب من الشكل البصري والصوتي المحمّل بسمات تعبيرية شتى: وخير مثال على ذلك هو اللقطة الطويلة في فيلم الخط العام (*La ligne générale*) لإيزنشتاين، بعد نجاح عاملة القشدة. كذلك بازوليني انتقل من فكرة اللسان البدئي إلى فكرة مادة تشكل المونولوغ الداخلي: ليس من الاعتباط بمكان "أن نقول إن السينما مؤسسة على منظومة من العلاقات تختلف عن منظومة الألسنة الكتابية والمنطوقة، أي أن السينما هي لغة أخرى. ولكنها ليست لغة أخرى بمعنى أن البانتو تختلف عن الإيطالية... (ص 161-162). الألسني هيلمسلف (Hjemslev) يطلق كلمة "مادة" على ذاك العنصر "غير المشكل لغوياً" لأنه يماهي الوظيفة الدلالية بالوظيفة اللغوية؛ ما دفع ميتز (Metz) إلى استبعاد هذه المادة من تفسيره لهيلمسلف (انظر: *Langage et cinéma*, Albatros, ch. x). ولكن خصوصيتها كمادة إشارية تفترضها اللغة مسبقاً: خلافاً لمعظم =

إنها نظرياً شرط سبق مشروطه. وهذه ليست بياناً وليست منطوقات. إنها بيانية (énonçable). نريد أن نقول عندما يستولي اللسان على هذه المادة (ويفعل ذلك بالضرورة)، عندها تنشئ منطوقات تأتي لتسيطر لا بل لتحِل محل الصور والعلامات، وتحيل لمصلحتها سمات وجيهة في اللسان، تحيل النماذج التركيبية والاستبدالية المغايرة لتلك التي انطلقنا منها. وهكذا ينبغي أن نحدد، ليس الدلائلية بل "السيميائية" كمنظومة صور وعلامات مستقلة عن اللغة بعامة. عندما نذكّر بأن الألسنية جزء من السيميائية لا نريد أن نقول، كما في الدلائلية، بأن ثمة لغات دون لسان بل بأن اللسان لا يوجد إلا في ردة فعله على طريقة غير لغوية يطورها. لذا فإن المنطوقات والسرديات ليست معطى من معطيات الصور الظاهرة، ولكنها نتيجة تنجم عن ردة الفعل هذه. السرد يؤسَّس على الصورة بالذات، ولكنه ليس معطى. أما إذا أردنا أن نعرف إن كانت هناك منطوقات سينمائية، وسينمائية في الصميم، مكتوبة في فترة السينما الصامتة، وأصبحت شفوية في مرحلة السينما الناطقة، فهذه مسألة أخرى تتعلق بخصوصية هذه المنطوقات وبشروط انتمائها إلى منظومة الصور والعلامات، وتتعلق خصوصاً بردة الفعل العكسية.

(2

عندما ابتكر بيرس (Peirce) السيمياء، كانت قوته تكمن في تصوره العلامات انطلاقاً من الصور وترابطاتها، وليس تبعاً لتحديدات لغوية. وهذا ما دفعه إلى تصنيف خارق للصور والعلامات، سنقدم ملخصاً بسيطاً عنه. تبدو الصورة له على ثلاثة أنواع لا أكثر: الواحدية (وهي عبارة عن شيء لا يحيل إلا لذاته، أكان من ناحية الكيف أم القوة، وهي

= الألسنيين ونقاد السينما المتأثرين بالألسنية، أولى ياكوبسون (Jakobson) أهمية كبرى لمفهوم المونولوغ الداخلي عند إيزنشتاين، انظر: ("Entretien sur le cinéma," dans: *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck).

احتمال صرف، مثلاً الأحمر الذي نجده مطابقاً لذاته في العبارة الآتية: "لم تلبسي فستانك الأحمر" أو "أنت تلبسين الأحمر")؛ الاثنينية (وهي عبارة عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال شيء آخر، كالوجود، والفعل/ وردة الفعل، والجهد/ والمقاومة)؛ والثالوثية (وهي عبارة عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال ربط شيء بشيء آخر، كالنسبة والقانون والضرورة). سنلاحظ أن الأنواع الثلاثة من الصور لا تخضع فقط لعدد ترتيبي: الأول، الثاني، الثالث، بل لعدد أصلي: يوجد اثنان في الثانية، بحيث توجد واحدية في الاثنينية، وتوجد ثلاثة في الثالث. فإذا كانت الصورة الثالثة تدل على الاكتمال، فلأننا لا نستطيع تأليفها من مزدوجات، ولكن الترابطات المؤلفة من ثلاثيات تستطيع بحد ذاتها أو بطرق أخرى أن تعطي أية كثرة. وبناءً على ذلك، تظهر العلامة عند بيرس كعنصر يجمع الأنواع الثلاثة من الصور، ولكن ليس بأي شكل: العلامة صورة يمكن أن تكون صالحة لصورة أخرى (موضوعها)، بعلاقتها بصورة ثالثة تشكّل "المفسِّر" لها، وهذا المفسِّر بدوره هو علامة، وهكذا دواليك. وبعد أن مزج بيرس الأنماط الثلاثة من الصور والملامح الثلاثة للعلامة، استخلص تسعة عناصر للعلامات وعشر علامات مطابقة لها (ذلك لأن كافة الترابطات بين العناصر ليست ممكنة من الناحية المنطقية)[11]. إذا ما سألنا ما هي وظيفة العلامة بالنسبة للصورة، لبدا أنها وظيفة معرفية: وهذا لا يعني أن العلامة تعرّف بموضوعها، بل على العكس يفترض مسبقاً أن الموضوع

---

(11) Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, commentaire de Gérard Deledalle, Seuil, نستنتج هنا الجدول الذي وضعه ديليدال، ص 240:

	أول	ثاني	ثالث
تمثّل	علامة كيفية (1.1)	علامة جامعة(2.1)	علامة اشتراعية (3.1)
موضوع	أيقونة (1.2)	إشارة (2.2)	رمز (3.2)
مفسِّر	ريم (1.3)	علامة قولية (2.3)	برهان (3.3)

يُعرف في علامة أخرى، ولكنه يضيف إليها معلومات جديدة بناءً على المفسِّر. كأننا أمام قضيتين لا نهاية لهما. أو أننا نقول – وهذا يؤدي إلى الشيء ذاته – إن وظيفة العلامة هي "أن تجعل العلاقات فعّالة": وهذا لا يعني أن العلاقات والقوانين تفتقر إلى الراهنية بصفتها صوراً، ولكنها تفتقر أيضاً إلى هذه الفاعلية التي تحركها(12) غير أن بيرس ربما وجد نفسه ألسنياً كسائر السيميائيين. فإذا كانت عناصر العلامة لا تتضمن أية ميزة لغوية، فليس الأمر كذلك بالنسبة للعلامة، ذلك أن العلامات اللغوية هي ربما الوحيدة القادرة على تكوين معرفة بحتة، أي القادرة على امتصاص وابتلاع مضمون الصورة كلها بصفتها وعياً أو تجلياً. لا تترك العلامات مادة عصية على المنطوق، وتُدرِج على هذا النحو تبعيّة السيمياء للّسان. ونرى إذن أن بيرس قد حافظ لفترة طويلة على الموقف الذي اتخذه في البداية، وأنه قد تخلى عن إرساء السيمياء كـ "علم وصفي للواقع" (المنطق).

هذا لأن بيرس، في نظريّة الظواهرية، اعتبر الأنواع الثلاثة من الصور كواقع، بدلاً من أن يستنتجها. لقد رأينا في الجزء الأول من هذا الكتاب أن الواحدية والاثنينية والثالوثية تتطابق مع الصورة/ الانفعال العاطفي، والصورة/ الفعل، والصورة/ العلاقة. ولكنها كلها ناجمة عن الصورة–الحركة/ كمادة، حالما نربطها بفاصل الحركة. والحال أن هذا الاستنتاج لا يمكن أن يصحّ إلا إذا طرحنا الصورة/ الإدراك بادئ بدء. صحيح أن الإدراك يتطابق تماماً مع كل صورة، بقدر ما تفعل كل الصور في بعضها وما تنفعل بها، وعلى كل الوجوه وجميع الأجزاء. ولكن عندما نربطها بفاصل الحركة الذي في صورة ما يفصل بين حركة متلقاة وبين حركة منجَزة، تكفّ عن التبدل إلا بالنسبة إلى تلك الصورة التي سندعوها "إدراكاً" للحركة المتلقاة على أحد وجوهها و"القيام" بالحركة المنفّذة على

(12) Peirce, p. 30.

وجه آخر أو داخل أجزائها الأخرى كلها. عندئذ ستتكون صورة/ إدراك خاصة لا تعود تعبّر عن الحركة فحسب، بل عن علاقة الحركة بفاصل الحركة. إذا كانت الصورة/ الحركة إدراكاً، فإن الصورة/ الإدراك ستكون إدراكاً لإدراك، وسيكون للإدراك قطبان حسبما يتماهى مع الحركة أو مع فاصلها (تغيُّر جميع الصور بالنسبة إلى بعضها بعضاً، أو تغير جميع الصور بالنسبة إلى إحداها على الصور الأخرى). وفي الصورة/ الحركة لن يشكل الإدراك النوع الأول من الصور دون أن يمتد في الأنواع الأخرى، إذا ما وُجد: إدراك فعل أو إدراك انفعال عاطفي أو إدراك علاقة... إلخ. ستكون الصورة/ الإدراك إذن بمنزلة درجة الصفر في الاستنتاج الحاصل بناء على الصورة/ الحركة: ستكون هناك "صفرية" قبل واحدية بيرس. بالنسبة إلى السؤال: هل لا يزال في الصورة/ الحركة أنماط أخرى من الصور تختلف عن الصورة/ الإدراك؟ يرتبط البتّ به بشتى ملامح الفاصل: فالصورة/ الإدراك تتلقى الحركة على وجه، ولكن الصورة/ الانفعال العاطفي هي التي تشغل الفاصل (الواحدية)، وإن الصورة/ الفعل هي التي تطبّق الحركة على الوجه الآخر (الاثنينية)، وإن الصورة/ العلاقة هي التي تعيد تشكيل مجمل الحركة مع جميع جوانب الفاصل (الثالوثية تعمل كخاتمة للاستنتاج). وهكذا تخلق الصورة/ الحركة مجموعاً حسياً حركياً يؤسس السرد في الصورة.

ليس ثمة من وسيط بين الصورة/ الإدراك وبين الصور الأخرى، طالما أن الإدراك يمتد من تلقاء ذاته في الصور الأخرى. ولكن، بالنسبة إلى الحالات الأخرى، فلا بد من وسيط يدل على أن الامتداد هو بمنزلة مَعْبَر [13]. لذا وجدنا أنفسنا أخيراً أمام ستة أنواع من الصور الحسية الظاهرة، وليس أمام ثلاثة: الصورة/ الإدراك، الصورة/ الانفعال العاطفي، الصورة/

(13) عند بيرس، لا يوجد وسيط، وإنما فقط أنماط "متهالكة" أو أنماط "جاذبة"، انظر: Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Payot, pp. 55-64.

الغريزة (وهي حد وسط بين الانفعال العاطفي والفعل)، الصورة/ التفكير (وهي حد وسط بين الفعل والعلاقة)، الصورة/ العلاقة. وبما أن الاستنتاج من جهة يخلق أنماطاً، ومن جهة أخرى، بما أن درجة الصفر، أو الصورة/ الإدراك، ترسل إلى الصور الأخرى تركيباً ثنائي القطب ملائماً لكل حالة، فسنجد أنفسنا في شتى أنواع الصور أمام علامات تركيب أو أمام علامة تكوين واحدة على الأقل، أو في الحد الأدنى أمام إشارة تكوين. نأخذ إذن كلمة "علامة" بمعنى يختلف كثيراً عن معنى بيرس: إنها صورة خاصة تحيل إلى نمط صورة إما من زاوية تكوينها الثنائي القطب، وإما من زاوية تكوينها. من البديهي أن يندرج كل هذا في الجزء الأول من هذه الدراسة؛ ويستطيع القارئ أن يضرب صفحاً عنه، بشرط أن يستعيد فقط العلامات المحددة آنفاً، علماً بأننا اقتبسنا من بيرس عدداً من المفردات وغيّرنا نحن معناها. فللصورة/ الإدراك علامة تركيب تتمثل بالعلامة التأشيرية أو الريم. وتحيل هذه العلامة إلى إدراك الإدراك، وتظهر عادة في السينما عندما "ترى" الكاميرا شخصية تَرى؛ وتقتضي كادراً متيناً، وتشكل بالآتي حالة صلبة من حالات الإدراك. ولكن الريم يحيل إلى إدراك مائع أو سائل لا يتوقف عن المرور عبر الكادر. وأخيراً فإن الترسيخ (engramme) هو العلامة التوليدية أو الحالة الغازيّة للإدراك، للإدراك الجزئي الذي يفترضه الإدراكان الآخران. أما الصورة/ الانفعال العاطفي فتتمثل علامةُ تركيبها بالأيقونة التي يمكن أن تدل على الكيفية أو القوة؛ ولا يعبَّر عن الكيفية أو القوة (عن طريق الوجه إذن) إلا إذا تحوّلا إلى فعل. ولكن العلامة الكيفية (qualisigne) أو العلامة الهادفة (potisigne) هما اللتان تشكلان العنصر التوليدي، لأنهما تبنيان الكيفية أو القدرة في مكان ما، أي في مكان لم يظهر من بعد كبيئة واقعية. إن الصورة/ الغريزة التي هي حد وسط بين الانفعال العاطفي والفعل تتكوّن من تمائم، تمائم الخير والشر: وهي قِطع منتزعة من بيئة مشتقة، ولكنها تحيل في تكوينها على أعراض لعالم أصلي يعمل تحت تلك البيئة. وتتضمن الصورة/ الفعل

وجود وسط حقيقي مفعَّل أصبح كافياً، ويشبه وضعاً عاماً يحرّض على فعل، أو على العكس يشبه فعلاً يكشف النقاب عن جزء من وضع: فتكون علامتا التركيب هما العلامة الجامعة والمؤشر. على كل حال، يشكل العنصرُ الداخلي للوضع وللفعل العنصرَ التكويني أو الدمغة. وتتكوّن الصورة/ التفكير، وهي التي تنطلق من الفعل نحو العلاقة، عندما يدخل الفعل والوضع في علاقات غير مباشرة: عندئذ تكون العلامات أشكالاً للجذب والقلب. وإن العلامة التكوينية علامة خطابية، أي إنها وضع لخطاب أو فعل له، بمعزل عن السؤال الآتي: هل الخطاب نفسه يتم في لغة ما؟ أما الصورة/ العلاقة فتربط أخيراً الحركة بكل ما تعبّر عنه، وتنوّعُ الكل حسب توزّع الحركة: فتكون علامتا التركيب إما الشارة [أو الظرف] التي تتوحّد بها صورتان حسبَ العادة (علاقة "طبيعية")، وإما نزع الشارة، أي الظرف الذي تُنتزع فيه إحدى الصور من علاقتها أو سلسلتها الطبيعيتين؛ وستكون علامة التكوين الرمز أو الظرف الذي يُجبرنا على مقارنة صورتين، ولو دُمجتا اعتباطياً (علاقة "تجريدية").

الصورة/ الحركة هي المادة بالذات، كما بيّن برغسون ذلك. إنها مادة لم تتشكل من الناحية اللغوية، مع أنها متشكلة سيميائياً، وتشكل البعد الأول للسيميائية. وفعلاً نرى أن شتى أنواع الصور المستخلصة بالضرورة من الصورة/ الحركة – أي الأنواع الستة – هي العناصر التي تجعل من هذه المادة مادة توصيفية. والعلامات نفسها هي سمات تعبيرية تكوّن هذه الصور وتدمج بينها ولا تكف عن خلقها، أحملتْها المادةُ المتحركة أم نقلتْها.

حينئذ تُطرح المشكلة الأخيرة الآتية: لماذا بيرس يظن أن كل شيء ينتهي بالثالوثية، مع الصورة/ العلاقة، دون أن يكون ثمة شيء يتجاوزها؟ من المؤكد أن هذا صحيح من ناحية الصورة/ الحركة: فهذه الصورة تؤطرها العلاقات التي تحيلها إلى الكل الذي تعبّر عنه، بحيث إن منطق العلاقات يبدو أنه ينهي تحوّلات الصورة/ الحركة ويحدد التغيرات التي

تتلاءم مع الكل. في هذا الشأن. رأينا أن سينما تشبه سينما هيتشكوك – وهي سينما تأخذ العلاقة كهدف معلن – أنهت حلقة الصورة/ الحركة ورفعت السينما المسماة سينما كلاسيكية إلى كمالها المنطقي. ولكننا صادفنا علامات مارست – أثناء قضمها الصورة/ الفعل – تأثيرها بشتى أبعاده على الإدراك وعلى العلاقة وعرّضت مجمل الصورة/ الحركة للتساؤل: فهي العلامات البصرية والعلامات الصوتية. لم يعد فاصل الحركة ذلك الفاصل الذي تتجلى فيه الصورة/ الحركة كصورة/ إدراك، وتتجلى – في حده الأقصى – الصورة/ الفعل إلى صورة/ انفعال عاطفي بحيث تشكل مجموعة حسية حركية. على العكس من ذلك، كان الرابط الحسي الحركي مقطوعاً وكان فاصل الحركة يُبرز صورة أخرى مختلفة عن الصورة/ الحركة. إذن قلبت العلامة والصورة علاقتَهما ببعضهما، لأن العلامة لم تعد تفترض أن تكون الصورة/ الحركة مادة كانت تتصورها في أشكالها المحددة، بل راحت تعرض الصورة الأخرى التي تحددها المادة وتحدد أشكالها، انطلاقاً من كل علامة. هذا كان البعد الثاني للسيمياء البحتة، وهو بعد غير لغوي. وعليه، برزت سلسلة طويلة من العلامات الجديدة المشكَّلة من مادة شفافة ومن صورة/ زمن لا تختزل إلى صورة/ حركة، ولكن مع وجود علاقة يمكن تحديدها معها. لم نعد نستطيع أن نعتبر ثالوثية بيرس كحدّ نهائي لمنظومة الصور والعلامات، لأن العلامة البصرية (أو العلامة الصوتية) كانت تدفع بكل شيء قدماً، من الداخل.

3)

للصورة/ الحركة وجهان: وجه يتعامل مع الأشياء التي يغيّر موقفها النسبي؛ ووجه يتعامل مع مجموعة كلية يعبّر عن تغيّرها المطلق. الأوضاع هي داخل المكان، ولكن الكل المتغير هو داخل الزمان. إذا دمجنا الصورة/ الحركة باللقطة، فإننا نطلق كلمة "تأطير" [كادراج] على الوجه الأول للَّقْطة الذي يتوجه صوب الأشياء، ونطلق كلمة "مونتاج" على الوجه الآخر

الذي يتوجه نحو الكل. من هنا تنشأ الأطروحة الأولى: إن المونتاج نفسه هو الذي يشكل الكل ويعطينا بالآتي صورة الزمن. إنه إذن الفعل الرئيسي في السينما. الزمن هو بالضرورة تصور لا مباشر، لأنه ينجم عن المونتاج الذي يربط الصورة/ الحركة بأخرى. لذا فإن الرابط بين هذه الصور لا يمكن أن يكون مجرد تراصف: ذلك أن الكل ليس إضافة، كذلك الزمن ليس تعاقب أزمنة حاضرة. كما كان إيزنشتاين يكرر دون توقف، يجب على المونتاج أن يتم في تعاقبات ونزاعات وقرارات وترجيعات، أي يجب أن يتوافر نشاط كبير في الاصطفاء والتنسيق لمنح الزمن بُعده الحقيقي ولإعطاء الكلّ مقوماته. يقضي هذا الموقف المبدئي بأن تكون الصورة/ الحركة في الزمن الحاضر فقط. أن يكون الحاضر هو الزمن المباشر الوحيد للصورة السينمائية، هذا شيء بديهي. وسيستند بازوليني إلى هذه البداهة ليشدد على تصور كلاسيكي جداً للمونتاج: فلأن المونتاج بالضبط هو الذي يصطفي وينسّق "اللحظات المعبّرة" فإنه يتميز بـ "جعل الحاضر ماضياً" وبتحويل حاضرنا المتقلقل والحائر إلى "ماض واضح ومستقر وقابل للتوصيف"، واختصاراً بإكمال الزمن. وأضاف بازوليني أنه يمثّل عملية الموت، ولا أعني بذلك موتاً فحسب، بل موتاً في الحياة ووجوداً من أجل الموت (الموت يحقق مونتاجاً سريعاً لحياتنا)[14]. وتعزّز هذه النبرة السوداء التصور الكلاسيكي والمجيد القائل بأن المونتاج ملك: أي أن الزمن كتصور لامباشر ينجم عن توليفة الصور.

ولكن لهذه الأطروحة وجهاً آخر يناقض الوجه الأول على ما يبدو: يجب على توليفة الصور/ الحركة أن تستند إلى عدد من السمات الداخلية لكل صورة. فكل صورة هي التي تعبّر عن الكل المتغير،

---

(14) Pasolini, pp. 211-212، ونجد عند إبستين، حول هذا الرأي بالذات، صفحة جميلة عن السينما والموت: "الموت يعرض علينا وعوده عن طريق السينمائي..." (*Ecrits sur le cinéma*, Seghers, I, p. 199).

حسب الأشياء التي تستقر الحركة بينها. فاللقطة إذن هي التي يجب أن تكون مونتاجاً محتملاً، والصورة/ الحركة هي التي يجب أن تكون أرومة الزمن أو خليّته. من هذا المنطلق، يرتبط الزمن بالحركة ذاتها وينتمي إليها: من الممكن أن نعرّف الزمن، على طريقة الفلاسفة القدماء، على أنه عدو الحركة. وسيكون المونتاج إذن علاقة عددية تتغير حسب الطبيعة الداخلية للحركات الملحوظة في كل صورة وفي كل لقطة. فالحركة الوحيدة الشكل في اللقطة تستدعي إجراءً بسيطاً، ولكن الحركات المختلفة المتمايزة تستدعي إيقاعاً. كذلك تستدعي الحركات الكثيفة خاصة (كالضوء والحرارة) إحساساً مقامياً معيناً، ومجموع هذه الاحتمالات كلها يقتضي وجود مخطط أو تناغم. ومن هنا نشأت تمايزات إيزنشتاين بين مونتاج متريٍّ وإيقاعيٍّ ومقاميٍّ وهارمونيٍّ. وكان إيزنشتاين يرى شيئاً من التعارض بين الرأي التوفيقي القائل بأن الزمن ينحدر من المونتاج، والرأي التحليلي القائل بأن الزمن المنتج منوط بالصورة/ الحركة[15]. يرى بازوليني أن "الحاضر يتحول إلى ماضٍ"، في عملية المونتاج، ولكن هذا الماضي "يظهر دائماً على أنه حاضر" بسبب طبيعة الصورة. لقد واجهت الفلسفة تعارضاً من هذا القبيل، في مفهوم "العدد داخل الحركة"، لأن العدد كان يظهر تارة كقضية مستقلة، وطوراً

---

(15) حصل لإيزنشتاين أن لام نفسه لأنه أولى المونتاج والتنسيق مزيداً من الاهتمام مقارنةً بالأجزاء المنسّقة و"بالتعمق التحليلي" لها، كما يظهر ذلك في نص "Montage 1938," *Le film: Sa forme, son sens* ولكننا سنرى كم هو من الصعب، في نصوص إيزنشتاين، أن نميز ما هو صادق وما هو استعراضي لدى النّقاد الستالينيين. فمنذ البداية كان إيزنشتاين يصرّ على ضرورة اعتبار الصورة أو اللقطة كـ "خليّة" عضوية، وليس كعنصر محايد: في نص يعود إلى عام 1929، وهو بعنوان "طرق المونتاج"، تَعتبر الطرقُ الإيقاعية والمقامية والهارمونية المضمونَ الداخلي لكل لقطة، حسب تعمق يأخذ بمزيد من الحسبان جميع "إمكانات" الصورة. ويبقى أن وجهتي النظر الخاصيتين بالمونتاج وبالصورة أو اللقطة تدخلان في علاقة تَعارض، حتى إنْ وجب على هذا التعارض أن يجد لنفسه حلاً "بطريقة جدلية".

كتبعية فقط لما يحصيه. ألا ينبغي مع ذلك الحفاظ على وجهتي النظر واعتبارهما قطبي تصور لامباشر للزمن: أي أن الزمن يتعلق بالحركة، ولكن عن طريق المونتاج، وينجم عن المونتاج كتابع للحركة؟ يدور التفكير الكلاسيكي في هذا النوع من الخيارات: فإما المونتاج وإما اللقطة.

ويجب أيضاً أن تكون الحركة معقولة" لا يتم ذلك إلا إذا حققت شروطاً معقولة تقول إن الحركة تستطيع أن تُخضع ذاتها للزمن وتجعل منه عدداً يُحصى بشكل لا مباشر. ما نسميه معقولية هو وجود مراكز: مركز ثورة الحركة، مركز توازن القوى، مركز ثقل الدوافع، مركز مراقبة لمتفرج قادر على معرفة أو إدراك الدافع وعلى تعيين نوع الحركة. الحركة التي تفلت من المركزة، بشكل أو بآخر، تكون بذلك غير معقولة وشائنة. وكانت الحضارة القديمة تصطدم بهذه الشناعات الشائنة للحركة، لأنها كانت تُفسد حتى علم الفلك، ثم أصبحت مثيرة للاهتمام أكثر فأكثر حين تم الانتقال إلى عالم البشر الذي هو تحت القمر (كما قال أرسطو). والحال أن الحركة الشائنة تعيد النظر في وضع الزمن كتصوير غير مباشر أو كعدد يرتبط بالحركة، مع العلم أنه يفلت من العلاقات العددية. ولكن عندما لا يتخلخل الزمن بذلك، يجد فيه مناسبة ليبزغ مباشرة وليخلخل تبعيته للحركة وليطويها جانباً. على العكس من ذلك إذن، لا ينطوي العرض المباشر للزمن على إيقاف الحركة، بل بالأحرى على إعلاء شأن الحركة الشائنة. ما يجعل هذه المشكلة مشكلة سينمائية وفلسفية في آن، هو أن الصورة/ الحركة تبدو وكأنها حركة شائنة جداً وغير معقولة. ربما كان إبستين أول من استخلص هذه النقطة من الناحية النظرية، والتي اختبرها المشاهدون عملياً: لم يختبروا الحركات السريعة والبطيئة والتعاكسات فقط، بل اختبروا قرب المحرك من عيون المشاهدين ("كان ثمة جندي

فار يعدو بسرعة، ومع ذلك كان لا يزال أمام عيوننا نحن المشاهدين")، والتوصيلات الكاذبة للحركة (وهذا ما سماه إيزنشتاين "التوصيلات المستحيلة")[16].

مؤخراً أظهر جان – لويس شيفر (Jean-Louis Schefer)، في كتاب شكلت فيه النظرية نوعاً من القصائد الكبرى، أظهر أن المُشاهد العادي للسينما، أي الإنسان الذي لا يتمتع بأية مزايا، يجد صنوه في الصورة/ الحركة ويعتبرها حركة خارقة. ذلك أن الصورة لا تعيد إنتاج عالم معين، بل تشكل عالماً مستقلاً، عالماً مصنوعاً من قطيعات وتغايرات، عالماً حُرم من جميع مراكزه، عالماً يخاطب مُشاهداً لم يعد هو نفسه مركزاً لإدراكه الخاص. ذلك أن الحاس والمحسوس فقدا مركز ثقلهما. ويستخلص شيفر من ذلك النتيجة اللافتة الآتية: إن زيغ الحركة الخاصة بالصورة السينمائية تحرر الزمن من كل قيد ويقدّم الزمن مباشرة بقلب علاقة التبعية التي ينمّيها الزمن مع الحركة الطبيعية؛ "السينما هي التجربة الوحيدة التي يتبدّى الزمن فيها بالنسبة إلي كإدراك". لا شك في أن شيفر يشير هنا إلى جريمة أصلية ارتبطت أساساً بوضع السينما هذا، تماماً مثلما نوّه بازوليني بموت أصلي بالنسبة إلى الوضع الآخر. هذا هو احتفاء بالتحليل النفسي الذي لم يعطِ قط للسينما سوى شيء واحد ونغمة متكررة واحدة، وهما المشهد الموصوف بأنه بدئي. ولكن لا توجد جريمة أخرى غير الزمن بالذات. ما تكشفه الحركة الشائنة هو الزمن ككل، الزمن كـ "انفتاح لانهائي"؛ الزمن الذي يسبق كل حركة عادية تحددها القوة المحركة. يجب على الزمن أن يسبق الجريان المنتظم لكل فعل، ولا بد من أن تكون "ولادة للعالم غير

(16) Epstein, *Ecrits*, Seghers, pp. 184, 199. (وحول "الأماكن المتحركة" و"الأزمنة الرجراجة" و"الأسباب المتأرجحة"، ص 364 – 379). وحول "التوصيلات المستحيلة"، انظر إيزنشتاين، ص 59. لقد قدّم نويل بورش تحليلاً يتعلق بالتوصيلات الزائفة لمشهد الرهبان في فيلم إيفان الرهيب في كتاب: *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 61 – 63.

مرتبطة تماماً بتجربة قوتنا الحركية"، ولا بد من أن تنفصل أبعد ذكرى حول صورة معينة عن كل حركة جسدية"[17]. إذا تعلقت الحركة العادية بالزمن التي تعطينا عنه تصوراً لامباشراً، فإن الحركة الشائنة تشي بأسبقية الزمن التي تُبرزها هذه الحركة مباشرة من عمق تباين المقاسات ومن تبدد المراكز ومن التوصيلات الزائفة للصور ذاتها.

ما نحن في صدده، هو البداهة التي تكون فيها الصورة السينمائية في الزمن الحاضر، والحاضر بالضرورة. وإذا كان الأمر كذلك، فقد لا يمثَّل الزمن إلا بشكل غير مباشر، انطلاقاً من الصورة/ الحركة الموجودة وعن طريق المونتاج. ولكنْ ألسنا أمام البداهة الأشد زيفاً، وبوجهيها الاثنين على الأقل؟ فمن جهة لا يوجد زمن حاضر إلا ويهجس بماضٍ وبمستقبل، ماضٍ لا يُختزل إلى حاضر قديم، ومستقبل لا يتعادل مع حاضر سيأتي. فالتعاقب البسيط يؤثر في أزمنة الحاضر التي تمرّ، ولكن كل حاضر يتعايش مع ماضٍ ومستقبل، وبدونهما لن يمضي هو. من شأن السينما أن تمسك بتلابيب هذا الماضي وهذا المستقبل اللذين يتعايشان مع الصورة الحاضرة. يجب أن نصور سينمائياً ما هو قبل وما هو بعد... ربما ينبغي أن ننقل إلى داخل الفيلم ما هو موجود قبل الفيلم وبعد الفيلم، لكي نخرج من سلسلة أزمنة الحاضر. لنأخذ الشخوص كمثال: يقول غودار يجب أن نعرف ما كانوا عليه قبل أن نضعهم داخل اللوحة وبعدها أيضاً. "هذه هي السينما، الحاضر غير موجود فيها إطلاقاً، إلا في الأفلام السيئة"[18]. هذا صعب، إذ لا يكفي أن نستبعد الحدث المتخيّل، لمصلحة واقع خام يحيلنا أيضاً إلى أزمنة حاضر تمرّ. على العكس يجب التطلع إلى حدّ، وإدخال هذا الحد في الفيلم قبل تصويره وبعده، ويجب أن نقبض عند الشخصية

(17) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma- Gallimard.

(18) غودار، حول فيلم غرام (Passion)، جريدة **لوموند**، 27 أيار/ مايو 1982.

السينمائية على الحد الذي تتخطاه لكي تدخل إلى الفيلم وتخرج منه، لكي تدخل في الحدث المتخيل كأنها تدخل إلى حاضر لا ينفصل عما قبله وعما بعده (المخرج الفرنسي جان روش والمخرج الكندي بيار بيرّو Pierre (Perrault). وسنرى أن هذا بالضبط هو هدف سينما الواقع أو السينما المباشرة: ليس المقصود هنا هو الوصول إلى الواقع كما يوجد مستقلاً عن الصورة، بل الهدف هو الوصول إلى ما قبل وإلى ما بعد كما يتعايشان مع الصورة وكما يتلازمان معها. هذا معنى السينما المباشرة الذي هو مكوّن من مكونات السينما برُمَّتها: أي التوصل إلى التمثيل المباشر للزمن.

ليست الصورة ملازمة فقط لقَبلٍ وبَعد يخصّانها، ولا يختلطان بالصور السابقة واللاحقة، ولكنها من جهة أخرى تتأرجح هي ذاتها في ماضٍ ومستقبل لا يكون فيهما الحاضر إلّا حداً أقصى، غير متوافر قط. لنتكلم عن عمق المجال عند أورسون ويلز: عندما المواطن كين يهمّ بالالتحاق بصديقه الصحافي لفصم العلاقة، يتحرك في الزمن، ويشغل مكاناً في الزمن بدل أن يغيّر موقعه في المكان. وعندما يظهر المحقق في بداية فيلم السيد أركادان (Mr. Arkadin) لـ ويلز في الفِناء الفسيح، يبزغ حرفياً من الزمن أكثر من أي مكان آخر. لنأخذ أيضاً لقطات التنقيل عند فيسكونتي: في بداية فيلم ساندا (Sanda)، عندما عادت البطلة إلى البيت الذي ولدت فيه وتوقفت لتشتري منديلاً أسود تغطي به رأسها والكعكة التي ستتناولها كطعام سحري، لم تنتقل في المكان، بل توغلت في الزمن. وفي فيلم استغرق بضع دقائق، وهو فيلم ملاحظة حول واقعة عادية (Note sur un fait divers)، ثمة تنقيل بطيء يسلك الطريق المقفر للتلميذة المغتصبة والمقتولة، وينزع من الصورة كل زمن حاضر ليشحنها بماضٍ متحجرٍ كما يُشحَن زمن مستقبلي حتمي[19]. عند ألان رينيه أيضاً،

(19) انظر تحليل: Claude Beylie, in: Visconti, *Etudes cinématographiques*.

نغوص في الزمن؛ لا كما يطيب لذكرى نفسية التي لا تقدم لنا سوى عرض غير مباشر؛ ولا كما يطيب لصورة/ ذكرى تعيدنا أيضاً إلى ماض حاضر؛ بل وفقاً لذاكرة أكثر عمقاً، ذاكرة العالم التي تستكشف الزمن مباشرة، وتبلغ في الحاضر ما يهرب من الذكرى. كم من لقطة استرجاع (Flash-Back) تبدو رثّة أمام استكشافات الزمن البالغة القوة، كتلك اللقطة التي صوّرت سيراً صامتاً فوق سجاد الفندق السميك والتي نقلت الصورة إلى الماضي كلما تكررت، كما في فيلم العام المنصرم في مارينباد. إن لقطات الاسترجاع التي صورها رينيه وفيسكونتي، وعمق المجال عند ويلز، قد أعطت الصورة بعداً زمنياً وخلقت صورة/ زمناً مباشرة، وطبّقت المبدأ الآتي: لا تكون الصورة السينمائية في الحاضر إلا في الأفلام الرديئة. "فأكثر من الحركة الفيزيائية، ما يهمنا خاصة هو التنقل عبر الزمن"[20]. ولا شك في أن الطرق إلى ذلك عديدة: فدراير ومخرجون آخرون، عكس كسر العمق والمدى في الصورة، فتحوا الصورة مباشرة على الزمن كبعد رابع. والسبب في ذلك، كما سنرى، أن في الصورة/ الزمن تنويعات كما وجدت أنواع في الصورة/ الحركة. ولكن الصورة/ الزمن المباشرة توصلنا دائماً إلى ذلك البعد البروستي الذي تشغل الشخصيات والأشياء فيه مكاناً في الزمن لا يقاس بالمكان الذي تشغله في المكان. عندها يتكلم بروست بلغة السينما، فيرفع الزمن فوق الأجساد فانوسه السحري ويجعل مستوياته تتعايش بعمق[21]. هذا الصعود، وهذا الانعتاق للزمن هما اللذان يحققان مملكة التوصيل المستحيل والحركة الزائفة. إن مسلّمة "الصورة في الزمن الحاضر" هي إحدى المسلّمات الأكثر غلاءً بالنسبة إلى كل فهم للسينما.

ولكن هذه السمات ألم تطبع السينما في وقت مبكر جداً (إيزنشتاين، إبستين)؟ ألا تصلح مقولة شيفر للسينما برمتها؟ وكيف نجعل منها سمةً

(20) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, p. 120.

(21) Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, III, p. 924.

لسينما حديثة، ستتمايز عن السينما "الكلاسيكية" أو عن التصور اللامباشر للزمن؟ نستطيع مرة أخرى التنويه بالقياس الفكري الآتي: إذا صح أن تهافتات الحركة قد لوحظت في وقت مبكر جداً، فلقد استُبدلت وضُبطت و"رُكِّبت" وألحقت بقوانين تنقذ الحركة، حركة العالم الفسيحة أو حركة الروح الفسيحة، وتبقي على الخضوع للزمن. وفعلاً، كان لا بد من انتظار كَنْت كي يتحقق الانقلاب الكبير: صارت الحركة الزائفة هي الحركة الأكثر ارتباطاً بالحياة اليومية، ولم يعد الزمن تابعاً للحركة، بل العكس... ظهرت قصة مشابهة في السينما. لمدة طويلة، تم الاعتراف بتهافتات الحركة، ولكنها نُبذت. ففواصل الحركة هي التي شككت في تواصلها، وهي التي خلقت فجوة وتفاوتاً بين الحركة المتلقاة والحركة المنجَزة. ولكن الصورة/ الحركة، عندما رُبطت بهذا الفاصل، وجدت فيه مبدأ تمايزها بين صورة/ إدراك (حركة متلقاة) وبين صورة/ فعل (حركة منجزة). ما كان تهافتاً بالنسبة إلى الصورة/ الحركة يكف عن ذلك بالنسبة إلى هاتين الصورتين: ذلك أن الفاصل نفسه هو الذي يمثّل الآن دور المركز، وأن الترسيمة الحسية الحركية ترمم النسبة الضائعة، وترسيها على أسلوب جديد بين الإدراك والفعل. والترسيمة الحسية الحركية تعمل بواسطة الاصطفاء والتنسيق. ويتشكل الإدراك بالعقبات والمسافات، في حين أن الفعل يبتكر السبيل لتجاوزها وتخطّيها، داخل مكان يكون "عنصراً محيطاً" أحياناً، و"خطاً كونياً" أحياناً أخرى: وتنقذ الحركة نفسها عند تصبح نسبية. ولا شك في أن هذا الوضع يكف عن الارتباط بفاصل هو كمركز حسي حركي، وتستعيد الحركة إطلاقيتها، وتتفاعل الصور فيما بينها، على كل وجوهها وأجزائها. ذلك هو نظام التنوع الكوني الذي يتجاوز الحدود البشرية للترسيمة الحسية الحركية ويتجه نحو عالم غير إنساني حيث الحركة تعادل المادة، أو أنه يتجه نحو عالم فوق بشري يشهد لمصلحة روح جديدة. وهنا تصل الصورة/ الحركة إلى الروعة وإلى مطلَق الحركة، أظَهَرَ ذلك في الروعة المادية لـ دزيغا فيرتوف (Dziga Vertov)، أم في الروعة الرياضية

لـ آبيل غانس (Abel Gance)، أم في الروعة الدينامية لـ فريدريش فيلهلم مورناو (Friedrich Wilhelm Murnau) أو فريتز لانغ. ولكن الصورة/ الحركة في جميع الأحوال تبقى أولى ولا تؤدي إلا بنحو غير مباشر إلى تصور للزمن، عن طريق المونتاج كتركيب عضوي للحركة النسبية، أو كإعادة تركيب فوق عضوي للحركة المطلقة. وحتى عندما ينقل فيرتوف الإدراك إلى المادة، والفعل إلى التفاعل الكوني، ويملأ الكون بفواصل صغرى، فإنه يستند إلى "الزمن السالب"[22] ويعدّه نتاجاً نهائياً للصورة/ الحركة من خلال المونتاج.

والحال أن شيئاً آخر حدث في السينما المسمّاة حديثة، منذ تباشيرها الأولى: لم يحدث شيء أجمل وأعمق وأصح، بل شيء آخر. ذلك أن الترسيمة الحسية الحركية لم تعد تعمل، ومع ذلك لم يتم تجاوزها وتخطيها. إنها هُشّمت في داخلها. أي أن الإدراكات والأفعال لم تعد مترابطة، ولم تعد الأمكنة متناسقة ومشغولة. ووجد بعض الشخوص الذين أخذوا في أوضاع بصرية وصوتية بحتة، وجدوا أنفسهم محكومين بالتيه أو بالترحل. إنهم من الرائين الأقحاح الذين لم يعودوا يوجدون إلا داخل فاصل الحركة، ولا يتعزون حتى بوجود الروعة التي ستفضي بهم إلى المادة وتجعلهم يكسبون بالروح. إنهم سُلّموا بالأحرى إلى شيء لا يطاق يتمثل بالتفاهة اليومية. وهنا بدأ الانقلاب: لم تعد الحركة متهافتة فحسب، بل إن هذا التهافت أصبح بذاته ذا قيمة وصار يدل على الزمن كأنه سببه المباشر. "لقد خرج الزمن عن طوره": خرج من الطور الذي فرضته عليه التصرفات في العالم، ولكن أيضاً حركات العالم. لم يعد الزمن هو الذي يتبع الحركة،

(22) Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10/ 18, pp. 129 – 132. كلمة "سالب" يجب أن تفهم هنا بالمعنى السلبي بل يجب أن تؤخذ بمعنى "لامباشر" أو "فرعي": إنها مشتقة من "المعادلة البصرية" للحركة، وتتيح حل هذه المسألة البدئية. أما الحل فهو: "الفك الشيوعي لرموز الواقع".

بل الحركة المتهافتة هي التي تتبع الزمن. وبدلاً من العلاقة: "وضع حسي حركي ← صورة لامباشرة للزمن" ظهرت علاقة غير مرتبطة بالمكان هي "وضع بصري صوتي بحت ← صورة/ زمن مباشرة". إن العلامات البصرية والصوتية هي تمثلات مباشرة للزمن. أما التوصيلات المزيفة فهي العلاقة بالذات التي لا يمكن موضعتها: فلا يتلافاها الشخوص من بعد، بل يغوصون فيها. إلى أين ذهبت جيرترود؟ صارت في التوصيلات المزيفة...[23]. صحيح أنهم كانوا دائماً موجودين في السينما، شأنهم شأن الحركات المتهافتة. ولكن ما الذي يجعلهم يأخذون قيمة جديدة بامتياز، بحيث إن فيلم جيرترود (Gertrude) لدراير لم يفهم وقتئذ وصَدم حتى الإدراك؟ ولكننا سنصر على استمرارية السينما برُمَّتها أو على الفرق بين الكلاسيكية والحديثة. وكان لا بد من السينما الحديثة كي تعاد قراءة السينما كلها، السينما على غرار ما حصل للحركات المتهافتة والتوصيلات المزيفة. إن الصورة/ الزمن المباشرة هي الشبح الذي سكن السينما دائماً، ولكن كان لا بد من السينما الحديثة لتجسيد هذا الشبح. هذه الصورة افتراضية، بالتعارض مع راهنية الصورة/ الحركة. ولكن إذا كان ثمة تعارض بين الافتراضي والراهن، فعلى العكس لا يوجد تعارض بينه وبين الواقعي. سنقول أيضاً إن هذه الصورة/ الزمن تفترض وجود المونتاج. بقدر ما كان يفعله التصور اللامباشر. ولكن المونتاج قد غيّر نهجه وأخذ وظيفة جديدة: فبدل أن يتعلق بالصور/ الحركة التي يستخلص منها صورة لامباشرة للزمن، يتعلق بالصورة/ الزمن، ومن ذلك يستخلص علاقات الزمن التي تُناط بها الحركة المتهافتة. تقول عبارة لروبير لابوجاد (Robert Lapoujode) إن المونتاج أصبح "كشفاً"[24].

---

(23) انظر: Montage Jean Narboni, Sylvie Pierre et Jacques Rivette, "Montage," *Cahiers du cinéma*, no. 210 (Mars 1969).

(24) Robert Lapoujade, "Du montage au montrage," dans: *Fellini*, l'Arc.

ما يبدو أنه انكسر، هو الحلقة التي نُقلنا فيها من اللقطة إلى المونتاج، ومن المونتاج إلى اللقطة، إذ يمثل الطرف الأول منهما الصورة/ الحركة، والطرف الثاني للصورة اللامباشرة للزمن. على الرغم من كل الجهود التي بذلها التصور الكلاسيكي (ولا سيَّما جهود إيزنشتاين) فقد وجد صعوبة ليتخلص من فكرة البناء العمودي المخترق من جانبيه، وحيث كان المونتاج يفعل فعله في الصور/ الحركة في السينما الحديثة، لوحظ كثيراً أن المونتاج كان ضمن الصورة، أو أن مكوِّنات الصورة كانت تقتضي وجود المونتاج. لا يوجد خيار بين المونتاج واللقطة (هذا ما نراه عند ويلز ورينيه وغودار). تارة يمر المونتاج في عمق الصورة، وطوراً يتوضّع أفقياً: فهو لم يعد يسأل كيف تتعاقب الصور بل "ما الذي تُظهره الصورة؟"[25].

هذا التطابق بين المونتاج والصورة بالذات لا يمكن أن يظهر إلا بشروط الصورة/ الزمن المباشرة. في نص بالغ الأهمية، يقول أندريي تاركوفسكي (Andrei Tarkovsky) إن الأمر الجوهري هو الطريقة التي بها ينصرم الزمن في اللقطة، وهو توتره وندرته، وهو "ضغط الزمن على اللقطة". يتبدّى الزمن وكأنه يندرج هكذا في الخيار الكلاسيكي: "إما اللقطة وإما المونتاج"، وكأنه ينحاز بشدة إلى جانب اللقطة ("لا وجود للشكل السينمائي إلا داخل اللقطة"). ولكن ليس هذا إلا انطباع ظاهري، لأن قوة الزمن أو ضغطه يخرج من حدود اللقطة، ولأن المونتاج نفسه يعمل ويعيش في الزمن. ما يرفضه تاركوفسكي هو أن تكون السينما كلغة تعمل بوحدات نسبية لأصعدة شتى: المونتاج ليس وحده على صعيد عالٍ يمارس تأثيره في الوحدات/ اللقطات، وبالآتي يعطي الصورَ/ الحركة الزمنَ كصفة جديدة[26]. يمكن أن تكون الصورة/ الحركة كاملة الأوصاف،

---

(25) Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 130:
"يعود المونتاج إلى الواجهة، ولكن بشكل تساؤلي لم يعطه إياه إيزنشتاين قط".

(26) Andrei Tarkovsky, "De la figure cinématographique," *Positif*, no. 249 (Décembre 1981): =

غير أنها تبقى دون شكل ومحايدة وساكنة إذا لم تخترقها حقنات الزمن التي تضع المونتاج في أحشائها وتعطل الحركة. "ينبغي على الزمن في لقطة من اللقطات أن يجري مستقلاً نوعاً ما، وبإراداته": بهذا الشرط وحده تتجاوز اللقطة الصورة/ الحركة والمونتاج والتمثّل اللامباشر للزمن، كي تشترك كلتاهما في الصورة/ الزمن المباشرة؛ فإحداهما (اللقطة) تحدد الشكل أو بالأحرى تحدد قوة الزمن في الصورة، وتحدد الأخرى (الصورة) العلاقات الزمنية أو علاقات القوة في تعاقب الصور (وهي علاقات لا تُختزل بالضبط إلى تعاقب، كما أن الصورة لا تُختزل إلى حركة). لقد وضع تاركوفسكي لنصه العنوان الآتي "حول الشكل السينمائي"، وأطلق كلمة "شكل" على ما يدل على "المتميّز" وعلى "الفريد" التصرف، وعلى "الوحيد من نوعه". وهذه هي العلامة، وهذه هي وظيفة العلامة بالذات. ولكن طالما تجد العلامات مادتها في الصورة/ الحركة، وطالما تُشكل السمات التعبيرية الخاصة بمادة تتحرك، طالما تتعرض للوقوع في عمومية تجعلها تختلط بلغة ما. لا يُستخلص تصورُ الزمن منها إلّا بتداعي الأفكار وتعميمها، وإما يُستخلص كمفهوم (ومن هنا قرّب إيزنشتاين بين المونتاج والمفهوم). وكذا هو التباس الترسيمة الحسية الحركية، التي تعتبر عامل تجريد. فقط عندما تنفتح العلامة على الزمن مباشرةً، وعندما يقدم الزمن المادة الإشارية ذاتها، عندها يختلط النمط، الذي أصبح ذا بعد زمني، بسمة الفرادة المجردة من تداعياتها الحركية. هنا تتحقق أمنية تاركوفسكي القائلة إن "السينمائي يتمكن من تثبيت الزمن في مؤشراته [من خلال العلامات]

= "يغدو زمن السينما أساس الأسس، على غرار الصوت في الموسيقى، واللون في الرسم. (...) لا يقوى المونتاج على إعطاء مزيّة جديدة...". انظر تعليقات ميشال شيون (Michel Chion) حول هذا النص لتاركوفسكي، *Cahiers du cinéma*, no. 358 (Avril 1984), p. 41: "كان له حدس عميق حول جوهر السينما، عندما رفض دمجها بلغة تحتوي على وحدات كاللقطات والصور والأصوات... إلخ".

التي تدركها الحواس". وعلى نحو ما، لم تكفّ السينما قط عن تحقيق ذلك؛ ولكنها نوعاً ما لم تكن تستطيع أن تعي الأمرَ إلا أثناء تطورها، وإثر أزمة ألّمت بالصورة/ الحركة. وتيمّناً بعبارة لنيتشه نقول: لا يستطيع شيء جديد أو فن جديد أن يكشف عن جوهره منذ البداية، ولكن ما كان عليه منذ البداية لا يستطيع أن يكشفه إلا في منعطف من منعطفات تطوره.

الفصل الثالث

من الذكرى إلى الأحلام
التعليق الثالث لبرغسون

1)

يمايز برغسون بين نوعين من "التعرف". التعرف الآلي أو الاعتيادي (البقرة تتعرف إلى العشب، أنا أتعرف على صديقي بيار...) الذي يعمل من خلال الامتداد: فيمتد الإدراك في حركات استخدام، وتمتد هذه الحركات إلى الإدراك لتستخلص منه نتائج نافعة. ثمة تعرف حسي حركي يتمّ خصوصاً بواسطة الحركات: لقد تشكّلت وتراكمت آليات حركية بحيث إن رؤية الشيء كافية لإطلاقها. وبطريقة ما لا نكفّ عن الابتعاد عن الشيء الأول: ننتقل من شيء إلى **آخر** طبقاً لحركة أفقية أو طبقاً لتداعيات صور، ولكننا نبقى على صعيد واحد لا يتغير (تنتقل البقرة من رزمة عشب إلى رزمة أخرى، ومع صديقي بيار أنتقل من موضوع إلى آخر في الحديث). أما النوع الثاني من التعرف فمختلف جداً، وهو التعرف المنتبه. وهنا أتخلى عن تمديد إدراكي، ولا أستطيع أن أمدده. فحركاتي الأكثر حذقاً والتي لها طبيعة مختلفة، تحيل إلى الشيء وتعود إلى الشيء كي تؤكد فيه بعض التعرجات وكي تستخلص فيه "بعض السمات الخاصة". ثم نبدأ من جديد فنستخلص سمات وتعرجات أخرى، ولكن يجب علينا كل مرة أن ننطلق

من الصفر. وبدل أن نجمع أشياء متمايزة على الصعيد نفسه، فها إن الشيء يبقى الآن هو ذاته، ولكنه يمرّ بأصعدة مختلفة[1]. ففي الحالة الأولى كنا نرى صورة حسية حركية للشيء. وفي الحالة الأخرى، نشكّل عن الشيء صورة بصرية (وصوتية) بحتة، ونقوم بتوصيف معين.

كيف يتمايز نوعاً الصورة هذه؟ يبدو أولاً أن الصورة الحسية الحركية أغنى لأنها الشيء بالذات، أو على الأقل هي الشيء بصفته يمتد في الحركات التي نستخدمها. أما الصورة البصرية البحتة فتبدو بالضرورة أشد فقراً وندرة: وكما قال ألان روب غرييه إنها ليست الشيء بل هي "وصف" يميل إلى الحلول محل الشيء، وصفٌ "يشطب" الشيء الملموس ولا يختار فيه إلا بعض الخصائص، بشرط أن يترك مجالاً لتوصيفات أخرى تبقي على بعض الخطوط أو الملامح المؤقتة دائماً والمشكوك فيها دائماً والمُزاحة أو المستبدلة. يعترض بعضهم قائلين إن الصورة السينمائية، وحتى الصورة الحسية الحركية، هي بالضرورة توصيف. ولكن يجب عندئذ أن نعارض بين نوعين من التوصيفات: أحدهما توصيف عضوي (مثلاً عندما نقول إن الكرسي مصنوع للجلوس، والعشب مزروع ليؤكل)، في حين أن النوع الآخر هو نوع فيزيائي هندسي، وهو غير عضوي. لقد لاحظنا عند روسيليني كيف تنظر البورجوازية إلى المصنع كأنه كلمة "تجريدية" من الناحيتين البصرية والصوتية، وأنه لا "يذكر كشيء ملموس" إلا نادراً، وأنه يُختزل إلى بعض الملامح، كما في فيلم أوروبا 51. وفي فيلم الدَّرك، يجعل غودار من كل لقطة توصيفاً يحل محل الشيء، ويفسح في المجال لتوصيف

(1) Henri Bergson: *Matière et mémoire*, pp. 249-251 (114-116), et *l'énergie spirituelle*, l'effort intellectuel, pp. 940-941 (166-167). نستَشهد بأعمال برغسون حسب طبعة اليوبيل المئوي؛ وترقيم الطبقات الشائعة مدرج بين قوسين. لقد حلّلنا الفصل الأول من كتاب المادة والذاكرة في الجزء الأول من هذه الدراسة. وهنا نتطرق للفصل الثاني الذي يطرح وجهة نظر مختلفة جداً. أما الفصل الثالث الذي يتعلق أساساً بمسألة الزمن، فسنعلّق عليه لاحقاً.

آخر، فبدل القيام بتوصيف عضوي للشيء، يُرينا توصيفات بحتة تتلاشى في الوقت الذي ترتسم فيه[2]. إذا كانت السينما الجديدة كالرواية الجديدة لهما أهمية فلسفية ومنطقية كبيرة، فذلك يرجع إلى نظرية التوصيفات التي يتضمنانها، واللتين [السينما والرواية] كان روب غرييه هو من دفع إليهما[3].

عند هذه النقطة، يتغلب كل شيء. فلا تحتفظ الصورة الحسية الحركية من الشيء إلا ما يهمنا بالفعل، أو ما يمتد في ردة فعل الشخصية السينمائية. وليس غناها إذن إلا ظاهرياً، ويأتي من أنه يربط بالشيء أشياء أخرى كثيرة تشبهه على الصعيد نفسه، لكونها تثير الحركات المماثلة كافة: العشب هو الذي تهتم به الحيوانات العاشبة. وبهذا المعنى تكون الترسيمة الحسية الحركية عامل تجريد. وعلى العكس فإن الصورة البصرية البحتة ليست سوى توصيف، وتتعلق بشخصية لم تعد تعلم أو لم تعد تستطيع أن تردّ على الوضع، ذلك أن تقشف هذه الصورة وندرة ما تحتفظ به، أكان خطأً في الكتابة أو نقطة، "وهما تفصيلان صغيران من دون أهمية"، تدفع كل مرة بالشيء إلى التميز وتصف ما لا يُسبر وتحيله دائماً إلى توصيفات أخرى. فالصورة البصرية إذن هي صورة غنية بالفعل، أو هي صورة "نموذجية".

ستكون هذه الصورة هكذا على الأقل، فيما لو عرفنا ما فائدتها. كان

---

(2) كلود أولييه (Claude Ollier)، وهو أحد كتّاب الرواية الجديدة قال عن فيلم الدَّرك: إن غودار "يعمل لكل لقطة إحصاءً سريعاً جداً لاحتمالاتها التوصيفية والإيحائية، قبل أن يختار منها واحداً، ثم يهمله ما إن يشير إليه، وبالضبط يؤلف عمله كله بمقاربات متعاقبة ومتجددة، وعندما يجده يلغيه ويعطي الانطباع بأنه تخلى عنه، هذا إن لم يدمره طواعية" (*Sonvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 129).

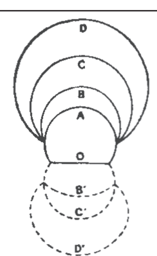
(3) مع راسل (Russel) أصبحت نظرية التوصيفات إحدى قواعد المنطق الحديث. في كتاب **المادة والذاكرة** لا يتكلم برغسون عن سيكولوجيا التعرف، بل يقترح منطقاً للتوصيف مختلفاً تماماً عما طرحه راسل. إن رأي روب غرييه، القوي جداً من الناحية المنطقية، هو غالباً امتداد لرأي برغسون ويدانيه. انظر: *Pour un nouveau roman*, Temps et description,

("ثمة حركة إبداع وشطب مزدوجة...").

بإمكاننا أن نقول بيُسر إنها مفيدة، لأنها تربط بين صورة/ إدراك وبين صورة/ فعل، وتوازن بين الأولى والثانية وتواشج بينهما. ولكن الصورة البصرية الخالصة مختلفة تماماً، لا لأنها نموذج آخر لصورة ونموذج آخر للإدراك، ولكن لأن طريقة تواشجها ليست واحدة. ثمة إجابة بسيطة ومؤقتة ربما، وهي التي قدمها برغسون أولاً: الصورة البصرية (والصوتية) في التعرّف اليقظ لا تُستتبع بحركة ولكنها تدخل في علاقة مع "صورة/ ذكرى" تستدعيها الصورةُ البصرية. ربما يجب التفكير في إجابات أخرى ممكنة، ومتمايزة نوعاً ما: ما له علاقة هنا هو الواقعي والمتخيل، هو المادي والذهني، هو الموضوعي والذاتي، هو التوصيف والسرد، هو الراهن والافتراضي... المهم، على كل حال، هو أن الحدين المترابطين يختلفان في طبيعتهما، غير أنهما "يُهرعان إلى بعضهما" ويحيل أحدهما الأمور إلى الآخر، ويفكر أحدهما في الآخر من غير أن نستطيع القول مَن هو الأول، ويميلان في الحصيلة إلى التمازج وإلى السقوط في نقطة لا يمكن تمييزها. ويتماشى ملمح الشيء هذا أو ذاك مع منطقة الذكريات والأحلام والأفكار: وفي كل مرة يطفو سطح أو دائرة، بحيث يمر الشيء بعدد لا متناهٍ من السطوح والدوائر التي تتوافق مع طبقاته ووجوهه. فلكل توصيف صورة ذهنية تتطابق معه، والعكس صحيح بالنسبة إلى الدوائر. ترى بطلة فيلم أوروبا51 بعض ملامح المصنع ويتراءى لها أنها ترى محكومين: "خيّل لي أنني رأيت محكومين..." (سنلاحظ أنها لا تتكلم إلا عن ذكرى فقط، وأن المصنع لا يذكِّرها بسجن، وأن البطلة لا تتمسك إلا برؤية ذهنية وبهلوسة تقريباً). كان بوسعها أن تذكر ملامح أخرى وأن تكون لديها رؤية أخرى: دخول العمال، نداء الصافرة، "خيّل لي أنني أرى ناجين من الموت المؤجل يهرعون إلى ملاجئ مظلمة"...

كيف يمكننا أن نقول إن الشيء (المصنع) واحد وإنه يمر عبر دوائر مختلفة، ما دام التوصيف في كل مرة قد طمس المصنع، في حين أن الصورة

الذهنية تخلق فيه شيئاً آخر؟ كل دائرة تمحو شيئاً وتخلقه. ولكن في هذه "الحركة المزدوجة من الخلق والطمس"، فإن اللقطات المتعاقبة والدوائر المستقلة، فيما تلغي بعضها بعضاً وتتناقض وتتدارك وتتشعب، ستشكل في آن طبقات واقع فيزيائي واحد، ومستويات واقع ذهني واحد، سواء أكانت ذاكرة أم عقلاً. يقول برغسون: "نرى فعلاً أن تقدم الانتباه من شأنه أن يخلق، ليس فقط الشيء المعاين، وإنما المنظومات المتزايدة الاتساع التي يمكن أن يرتبط بها؛ فكلما كانت الدوائر B وC وD تمثل توسعاً في الذاكرة، وصل انعكاسها في 'B و'C و'D إلى طبقات للواقع أكثر عمقاً[4]". وهكذا نرى، عند روسيليني، أن جزيرة "سترومبولي" عرفت توصيفات متزايدة العمق: مداخل الجزيرة، الصيد، العاصفة، ثورة البركان، في حين أن السائحة الأجنبية ترقى مرتفعات الجزيرة إلى أن يغوص التوصيف في العمق وينسحق العقل تحت وقع توتر شديد الوطأة. فمن جروف البركان الهائج، تشاهَد القرية في القاع تتلألأ في اللّجة السوداء، في حين أن عقلها يهمس قائلاً: "لقد انتهيت، إنني خائفة، أي جمال هو هذا! يا إلهي..."



(4) هذه هي الترسيمة الأولى الكبرى التي وضعها برغسون (المادة والذاكرة (*MM*)، ص 250 (115): الصعوبة الظاهرة في هذه الترسيمة تتعلق بالدائرة "الأكثر ضيقاً" التي لا تنضوي تحت شكل A'A بل تحت شكل AO، لأنها "لا تتضمن إلا الشيء O نفسه مع الصورة الآتية التي تعود تغطيه" (وهي ذكرى تلي الإدراك مباشرة). وسنرى لاحقاً السبب الذي يقضي بأن توجد مثل هذه الدائرة الصغرى التي تمثل بالضرورة دور الحدّ الداخلي.

لقد انتهت الصور الحسية الحركية مع امتداداتها، بل ثمة روابط دائرية، أكثر تعقيداً بكثير، تتخلل الصور البصرية والصوتية الخالصة من جهة، والصور المنحدرة من الزمن والفكر من جهة أخرى، فوق سطوح متعايشة كلها مبدئياً تشكل روح الجزيرة وجسدها.

(2

إن الوضع البصري والصوتي الصرف (توصيف) هو صورة راهنة، ولكنه، بدلاً من أن يستمر في الحركة، يترابط مع صورة افتراضية ويشكل حلقة معها. المهمّ هو أن نعرف، بأكثر ما تكون الدقة، ما يصلح للعب دور الصورة الافتراضية. وما يسميه برغسون "الصورة/ الذكرى" يبدو لأول وهلة أنه يمتلك المؤهلات المطلوبة. صحيح أن الصور/ الذكرى تتدخل في التعرّف الآلي: أي أنها تندرج ما بين التحريض والاستجابة، وتساهم في ضبط الآلية الحركية ضبطاً أدق تتعزز بسببية نفسية. ولكنها في هذا الصدد لا تتدخل إلّا بشكل عَرضي وثانوي في التعرف الآلي، مع أن هذه الصور أساسية في التعرف الحصيف: التي تتم بها. هذا يعني بأن يظهر – مع الصور/ الذكرى – معنى جديد جداً للذاتية. ورأينا أن الذاتية تجلت سابقاً في الصورة/ الحركة: ذلك أنها تبزغ ما إن توجد فجوة بين الحركة المتلقاة والحركة المنفَّذة، وبين الفعل وردة الفعل وبين التحريض والاستجابة، وبين الصورة/ الإدراك والصورة/ الفعل. وإذا كان الانفعال العاطفي بعداً من أبعاد هذه الذاتية الأولى، فلأنها تنتمي إلى الفجوة، وتشكّل "جوانيتها"، وتمتلكها نوعاً ما، ولكن دون أن تملأها أو تردمها. الآن، على العكس، تأتي الصورة/ الذكرى لتملأ الفجوة وترميها فعلاً، بحيث تعيدنا فردياً إلى الإدراك، بدل أن تمتد إلى حركة نوعية. إنها تستفيد من الفجوة، وتفترض وجودها، ما دامت تنضوي فيها، ولكنها من طبيعة أخرى. إذن تأخذ الذاتية هنا معنى خاصاً لم يعد محركاً أو مادياً، بل

أصبح زمنياً وروحياً: إنه ما "ينضاف" إلى المادة، وليس ما يباعد بينها؛ إنه الصورة/ الذكرى وليس الصورة/ الحركة[5].

علاقة الصورة الحالية بالصور/الذكرى تظهر في لقطات الاسترجاع. إنها بالضبط دائرة مغلقة تنطلق من الحاضر إلى الماضي ثم تعيدنا إلى الحاضر. أو هي بالأحرى، كما في فيلم ينبلج الصباح (Le jour se lève) لـ مارسيل كارنيه، دوائر عديدة تقطع كلّ منها منطقةً من مناطق الذكريات وتعود إلى حالة تزداد عمقاً وقسوة بالنسبة إلى الوضع الراهن. في نهاية كل حلقة، يجد بطل كارنيه نفسه في غرفته في الفندق التي دهمتها الشرطة، ويجد نفسه كل مرة أشد قرباً من النهاية المحتومة (زجاج محطّم، ثقوب الرصاص على الحائط، سكائر متلاحقة...). ومع ذلك نعلم تماماً أن لقطات الاسترجاع هي أسلوب متعارف عليه وخارجي: ويتميز عادة بمزج متعاقب بين اللقطات، وغالباً ما تكون الصور التي يعرضها شديدة التبيان والحبك. كأننا أمام لافتة إعلانية تقول: "انتبه! ذكرى"؛ وتستطيع إذن أن تدلّ اصطلاحاً على سببية نفسية أو أنها تشبه حتمية حسية حركية، وتؤمِّن – رغم الحلقات – تدرُّج السرد بخط مستقيم. مسألة اللقطة الاسترجاعية هي كالآتي: إنها تستمد ضرورتها من مكان آخر، على غرار الصور/ الذكريات التي ينبغي أن تتلقى من مكان آخر السمة الداخلية للماضي. يجب ألّا نتمكن من سرد القصة بصيغة المضارع. يجب إذن أن يكون هناك شيء آخر يسوغ اللقطة الاسترجاعية أو يفرضها، ويطبع الصورة/ الذكرى يسوغ صدقيتها. وجواب كارنيه في هذا الموضوع واضح جداً: لأن القدر هو الذي يتجاوز الحتمية والسببية، وهو الذي يرسم الخط المستقيم بامتياز، وهو الذي يجعل اللقطة الاسترجاعية ضرورية ويسم الماضي بالصور/ الذكرى. ففي فيلم ينبلج الصباح،

(5) *MM*, pp. 213 – 220 (68 – 77).

ينطلق صوت اللازمة الموسيقية الهَوَسيّة من أعماق الزمن ليسوغ اللجوء إلى اللقطة الاسترجاعية، ويدفع الغضب البطل المأساوي إلى أعماق الزمن كي يسلّمه إلى الماضي[6]. ولكن اللقطة الاسترجاعية والصورة/ الذكرى إذا وجدا لهما أساساً في القَدَر، فما ذلك إلا نسبي واصطلاحي. ذلك أن القَدَر يستطيع أن يتجلى بطرق أخرى، ويقدر أن يؤكد قوة الزمن الخالصة التي تتجاوز حدود كل ذاكرة وحدود الماضي المنصرم الذي يتجاوز كل ذكرى: نحن هنا لا نفكر فقط في الصور التعبيرية للعميان أو الصعاليك الذين يكثرون في أفلام كارنيه، بل نفكر في عمليات السكون والجمود في فيلم زوّار المساء (Visiteurs du soir)، وفي اللجوء إلى الإيماء في فيلم أطفال الجنة (Les enfants du paradis)، وبنحوٍ أعم في الإضاءة التي استخدمها كارنيه على الطريقة الفرنسية، أي اللون الرمادي الظاهر الذي يمر بكل تدرجات الطقس ويشكل الحلقة الكبرى للشمس والقمر.

لا شك في أن جوزيف مانكييفيكز هو أكبر سينمائي استخدم اللقطة الاسترجاعية. ولكن طريقة استخدامه لها خاصة جداً بحيث نستطيع أن نعارض بينها وبين طريقة كارنيه، وهما القطبان الأقصيان للصورة/ الذكرى. لم يعد المقصود على الإطلاق هو الشرح أو تبيان السببية والخطية التي يجب تجاوزها في القدَر. المقصود على العكس من ذلك هو سرّ مستغلق أو تجزئة كل خطيّة أو تشعبات مستمرة بوصفها كمّاً مساوياً من انقطاعات السببية. الزمن عند مانكييفيكز هو تماماً الزمن الذي وصفه خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) في روايته الحديقة ذات الدروب المتشعبة (Le jardin aux sentiers qui bifurquent) أي "أن الزمان هو الذي يتشّعب وليس المكان"، "يقترب نسيج الزمن ويتشعب

(6) انظر تحليل ينبلج الصباح لـ أندريه بازان في: *Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma – Éditions De l’Etoile, pp. 53-75.

ويتقاطع أو يجهل نفسه منذ قرون طويلة، ويتضمن جميع الاحتمالات". هنا تجد اللقطة الاسترجاعية يسوغها: في كل نقطة من تشعبات الزمن. وتجد كثرة المسارات إذن معنى جديداً. ليس ثمة لقطة استرجاعية لكل شخصية من الشخوص العديدين فقط، هناك لقطة استرجاعية تشمل العديد منهم (ثلاث في فيلم الكونتيسة ذات القدمين الحافيتين La comtesse aux pieds nus)، وثلاث أيضاً في فيلم قيود زوجية (Chaînes conjugales) واثنتان في فيلم كل شيء عن إيف (All about Eve)). وليست المسارات هي التي تتشعب فيما بينها فقط، بل كل مسار يتشعب مع ذاته، كالشعرة ذات الشُعبتين. في مسارات فيلم قيود الزوجية الثلاثة، تتساءل كل امرأة متى وكيف بدأ زواجها بالانزلاق وبالتشعب. وحتى عندما يكون ثمة تشعب واحد، مثل متعة الغوص في الوحل لدى مخلوقة أبيّة ورائعة (كما في فيلم الكونتيسة ذات القدمين الحافيتين، وليس تكرار هذا الغوص من قبيل التراكم، ولا تقبل تجلياته التراصف أو التشكيل المتجدد للقَدر، بل لا يكف عن تجزيء كل حالة من حالات التوازن وعن فرض "انعطاف" جديد وقطيعة سببية جديدة كل مرة، قطيعة تتشعب مع القطيعة التي سبقتها، وكل ذلك في مجموعة من العلاقات غير الخطية[7]. ونجد أجمل تشعبات جوزيف مانكييفيكز (Joseph Mankiewicz) في فيلم يتهامسون في المدينة (On murmure dans la ville)، وفيه يأتي طبيب ليبشر الأب أن ابنته حامل ويبدأ بمغازلة الابنة ويطلبها للزواج، ويتم هذا المشهد في جوّ حلمي. وفي فيلم كلب الصيد، ثمة شخصيتان متعاديتان عداوة أبدية في عالم من الروبوتات؛ ولكن هناك جو يعنّف فيه أحد الروبوتات الآخر ويفرض عليه أن يرتدي ملابس المهرِّجين، وجو آخر يتخذ فيه الروبوت

(7) حول مفهوم التشعب هذا، انظر: Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, p. 190.

الثاني هيئة مفتش ويسيطر بدوره، إلى أن تجرب الروبوتات المهتاجة جميع الإمكانات وجميع الأجواء وكل الأزمنة. إن شخوص مانكييفيكز لا يتطورون حسب خط مستقيم: فالمراحل التي تقطعها إيف (احتلالها مكان الممثلة، سرقة عشيقها منها، إغواء زوج صديقتها، ابتزاز الصديقة) لا تسير بشكل متدرج، بل تشكل كل مرة انعطافاً له حلقته وتخلق وراءها سراً يحوّم فوق الجميع وترثه إيف في نهاية الفيلم، وتبدأ انعطافات جديدة.

في الواقع، لا يوجد خط مستقيم ولا حلقة منغلقة. وفيلم كل شيء عن إيف لا يعني أن كل شيء سيقال عنها، هو بالأحرى بعض منه، كما أورد أحد شخوص الفيلم "تستطيع أن تقول لكم شيئاً حول هذا الموضوع...". وفي فيلم فجأة الصيف الأخير (Soudain l'été dernier)، إذا لم توجَد إلا لقطة استرجاعية واحدة، فلأن اللقطات الاسترجاعية الأخرى – عندما استعادت الفتاة أخيراً الذكرى الممضة التي كانت تضنيها – قد حُرّمت واستُبدلت بحكايات وفرضيات، ومع ذلك لم تُشطَب الانعطافات المكافئة لها والتي تبقي دوماً على سر مستغلق. والحقيقة أن لواط الابن لا يشرح شيئاً. كانت غيرة الأم أول انعطاف، منذ أن حلت ابنتها الشابة محلها؛ واللواط لدى الابن هو الانعطاف الثاني، وذلك عندما كان يستخدم أخته – كما كان يستخدم أمه – كطعم لاجتذاب الصبيان؛ ولكن هناك انعطاف آخر يمثّل حلقة أيضاً ويستعيد وصف الأزهار اللاحمة وقصة النهاية الشنيعة للسلاحف الملتَهمة، عندما تكشف اللقطة الاسترجاعية خلف لواط الابن سراً تهتكياً وميلاً إلى التهام اللحوم البشرية وقع الابن ضحية لها، فبتره وقطّعه عشاقُه الفتيان البائسون، على وقع موسيقى وحشية انطلقت من أكواخ الصفيح. وفي النهاية يبدو أن كل شيء سينطلق من جديد، وأن الأم "ستفترس" الطبيب الشاب الذي اتخذته ابناً بدل ابنها. على الدوام عند مانكييفيكز تأخذ اللقطة الاسترجاعية

سبب وجودها في تلك الحكايات المعوجّة التي تكسر السببية، وبدل أن تبدّد اللغز تحيله إلى ألغاز أخرى أشدّ استغلاقاً. وسيجد كلود شابرول (Claude Chabrol) قوة اللقطة الاسترجاعية هذه واستعمالها هذا في فيلم Violette Nozière، عندما رام تحديد الانعطافات المستمرة عند البطلة، وإظهار التغيرات في وجهها وتنوع الفرضيات الشديد (هل تريد أم لا أن تتجنب أمها... إلخ؟)[8].

إن انعطافات الزمن هي التي تعطي اللقطات الاسترجاعية سمة الضرورة، وتعطي الصور/ الذكرى أصالتها وثقل الماضي الذي بدونه تبقى مصطنعة. ولكن لماذا وكيف؟ الإجابة بسيطة: إن نقاط الانعطاف هي على الأغلب ضئيلة جداً بحيث لا تستطيع أن تتبدى لذاكرة يقظة إلا بعد فوات الأوان. إنها قصة لا يمكن أن تروى إلا بصيغة الماضي. وهذا كان السؤال المستمر الذي طرحه الكاتب والسيناريست فرنسيس سكوت فيتزجيرالد (Francis Scott Fitzgerald) الذي كان مانكييفيكز قريباً جداً منه: ماذا حدث؟ كيف توصّلنا إلى ذلك[9]؟ إنه السؤال الأساسي الذي يتصدر اللقطات الاسترجاعية للنساء في فيلم قيود زوجية، كما يتصدر ذكريات هاري في فيلم الكونتيسة ذات القدمين الحافيتين. قد يكون هذا السؤال سيد الأسئلة كلها.

(8) لقد قدم فيليب كركاسون (Philippe Carcassonne) تحليلاً متميّزاً للقطة الاسترجاعية عند مانكييفيكز الذي كسر الخط المستقيم وعارض مبدأ السببية لديه، قال: "أرادت اللقطة الاسترجاعية أن توحي بتكامل الأزمنة التي تتجاوز البعد الزمني؛ ليس الماضي فقط هو ما سبق الحاضر، إنه قطعته اللافتة، إنه اللاوعي والمضمر في أغلب الأحيان". ويقيم كركاسون تقارباً مع شابرول، قائلاً: "إن العودة إلى الخلف لا تبدد اللغز بل تؤكده في الغالب، لا بل تجعله أكثر قتامة، وتُظهر سلسلة أخطاء الألغاز التي سبقتها" (Octobre 1979) "Coupez!," *Cinématographe*, no. 51.

(9) لقد سجّل جان ناربوني نقاطاً أخرى من المقارنة بين المخرجَين: "Mankiewicz à la troisième personne," *Cahiers du cinéma*, no. 153 (Mars 1964).

كثيراً ما تكلم بعضهم عن الطابع المسرحي لأعمال مانكييفكس، غير أن فيها عنصراً روائياً أيضاً (أو بالأحرى عنصراً قصصياً، لأن القصة القصيرة هي التي تطرح: ماذا حدث؟). ولكن ما لم يحلَّل تحليلاً كافياً، هو العلاقة بين الاثنين وانصهارهما المبتكر معاً الذي جعل مانكييفكس يخلق خصوصية سينمائية كاملة. فمن جهة عندنا العنصر الروائي أو السرد الذي يظهره في الذاكرة. ذلك أن الذاكرة حسب بيار جانيت[10] (Pierre Janet) تتخللها قصة سردية. وهي في جوهرها صوت يتكلم ويناجي نفسه ويهمس ويروي ما حدث. ونرى من هنا أن الصوت الخارجي هو الذي يصاحب اللقطة الاسترجاعية. وغالباً ما نرى عند مانكييفيكز أن هذا الدور الروحي للذاكرة يفسح المجال لمخلوق مرتبط بالعالم الآخر نوعاً ما: الشبح في فيلم مغامرة السيدة موير (L'aventure de Madame Muir)، والعائد من الموت في فيلم يتهامسون في المدينة والروبوتات في فيلم كلب الصيد. وفي فيلم قيود زوجية، هناك الصديقة الرابعة، التي لا تظهر إطلاقاً على الشاشة، بل نلمح ظلها مرة واحدة، والتي تُعْلم الأخريات الثلاث أنها ستغادر مع أحد أزواجهن (ولكن أي واحد منهم؟): إن الصوت الخارجي هو الذي يهيمن على اللقطات الاستباقية الثلاث. وعلى كل حال نرى الصوت كذاكرة يحيط باللقطة الاستباقية. ولكن من جهة أخرى، ما تُظهره اللقطة الاستباقية وما تنقله هما أيضاً أصوات: بالتأكيد ثمة شخصيات وديكورات تقع عليها أبصارنا، ولكنها في الأساس ناطقة ولها أصوات. ذلك هو العنصر المسرحي: الحوار بين الشخصيات التي يدور الحديث حولها، وأحياناً الشخصية المروي عنها هي نفسها التي تروي (كما في فيلم كل شيء عن إيف). في إحدى اللقطات الاسترجاعية لفيلم قيود

(10) بيار جانيت (1859-1947) هو طبيب عصبية وعالم نفس تتلمذ على يد جان مارتان شاركو، ودرس مثله التنويم المغناطيسي والهستيريا، مركّزاً على الأمراض العقلية وسلوك من أصيبوا بها (المترجم).

زوجية يظهر مشهد العشاء وفيه الزوج الأستاذ وزوجته التي تعمل في الدعاية يستقبلان ربة عمل الزوجة: فكل حركات الشخصيات والكاميرا يحددها العنف المتصاعد من حوارهم، والمراوحة بين مصدرين صوتيين متعارضين، مصدر البرنامج الإذاعي، مصدر الموسيقى الكلاسيكية الذي يعارض بها الأستاذ المصدر الأول. والأمر الجوهري إذن هو حميمية العلاقة بين العنصر الروائي للذاكرة التي تسيّر الحدث المسرود، وبين العنصر المسرحي للحوارات، أي الأقوال والأصوات التي ترافق تصرفات الشخوص.

والحال أن لهذه العلاقة الداخلية عند مانكييفيكز تحديداً شديد الابتكار. فما يُنقل هو دائماً الانزلاق والانحراف والانعطاف. ولكن، على الرغم من أن الانعطاف لا يمكن أن يُكتشف مبدئياً إلّا لاحقاً، من خلال اللقطة الاسترجاعية، فإن ثمة شخصية من الشخوص استطاعت أن تستشعره وأن تمسك به من الوهلة الأولى، علّها تستخدمه لاحقاً في السراء والضراء. لقد برع مانكييفيكز في هذه المشاهد. ولم يتمثل ذلك في دور هاري في فيلم الكونتيسة ذات القدمين الحافيتين بل في المشهدين الكبيرين في فيلم كل شيء عن إيف. في البداية تدرك الكاسية/ السكرتيرة التي تعمل لدى الممثلة خداع إيف فوراً ومزاجها المتقلب: فحين كانت إيف تروي قصتها الكاذبة، سمعت السكرتيرة كل شيء من الغرفة المجاورة، أي خارج مجال اللقطة، ثم دخلت المجال كي تنعم النظر في إيف وكي تُظهر باختصار شكّها. ثم سيكتشف الناقد المسرحي الشيطاني لاحقاً انعطافاً آخر لإيف، عندما حاولت إغواء عشيق الممثلة. فسيسمع ويرى ربما، من خلال الباب الموارب، كما لو كان بين مجالي اللقطة وسيتمكّن من أن يستخدم ما رآه وما سمعه فيما بعد، ولكنه أدرك فوراً ما يحدث (فكل شخصية تفهم في أوقات مختلفة، بفضل الانعطاف الجديد). بيد أننا في جميع الحالات لا نخرج من حدود الذاكرة. فبدل الذاكرة المتشكلة، كوظيفة من وظائف الماضي التي تروي القصة، يشهد ولادة الذاكرة،

كوظيفة من وظائف المستقبل التي تحتفظ بها يحدث كي تصنع منه الموضوع القادم للذاكرة الأخرى. ذلك ما أدركه مانكييفيكز بعمق شديد: فالذاكرة لن تستطيع قط أن تستحضر وتروي الماضي إذا لم تتشكل في الوقت الذي كان لا يزال فيه الماضي حاضراً، إذن لغاية مستقبلية. لا بل تكون بذلك تصرفاً معيناً: في الزمن الحاضر يشكّل الإنسان ذاكرة له، كي يستخدمها في المستقبل عندما يكون الحاضر قد انتهى[11]. إن ذاكرة الحاضر هذه هي التي تربط العنصرين من الداخل، عنصر الذاكرة الروائية كما تظهر في القصة السارِدة، وعنصر الحاضر المسرحي كما يظهر في الحوارات المروية. وهذا العنصر الثالث المتحرك هو الذي يعطي المجموع قيمة سينمائية كلية. دور المتلصص هذا أو الشاهد غير الطوعي هو ما يعطي سينما مانكييفيكز كامل قوتها: أي أننا أمام ولادة بصرية وسمعية للذاكرة. ولذلك نرى الطريقة التي تجد فيها عنده الجانبين المتميّزين لخارج مجال اللقطة: واحد قريب يحيل إلى الشخصية التي تفاجئ الانعطاف، والثاني البعيد الذي يحيل إلى الشخصية التي تحيل هذا الانعطاف إلى الماضي (وأحياناً تكون الشخصية ذاتها، وأحياناً تكون شخصية أخرى).

ولكن إذا صح أن اللقطة الاسترجاعية والصورة/ الذكرى تجدان هكذا علّة وجودهما في انعطافات الزمن هذه، فإن علة وجودهما، كما رأينا ذلك في حالة مارسيل كارنيه المختلفة جداً، يمكنها أن تؤثر بنحو مباشر، ولكن من دون المرور باللقطة الاسترجاعية، وخارج كل ذاكرة. ويصح هذا خاصة على الفيلمين المسرحيين الشكسبيريين العظيمين يوليويس قيصر (Jules César) وكليوباترا (Cléopâtre). صحيح أن الطابع التاريخي لهذين الفيلمين يركز على الذاكرة (وفي كليوباترا تقنية الجداريات

(11) هذا ما عناه جانيت عندما عرّف الذاكرة على أنها طريقة سلوك سردية: إنني أتذكر وأشكّل لي ذاكرة كي أروي. ولكن نيتشه الذي عرّف الذاكرة على أنها سلوك وعدي قال: أنا أشكّل لي ذاكرة كي أكون قادراً على أن أعطي وعداً وعلى أن أفي به.

الناشطة). يبقى أن انعطافات الزمن تأخذ فيهما معنى مباشراً يبطل عمل اللقطة الاسترجاعية. إن تأويل مانكييفيكز لمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير يشدّد على التعارض النفسي لبروتوس وماركوس أنطونيوس. ذلك أن بروتوس يظهر كشخصية تسير بخط مستقيم تماماً: ولا شك أنه كان ممزقاً بين حبه لقيصر – ومع أنه كان خطيباً مفوهاً وسياسياً بارعاً – وبين حبه الجمهوريةَ الذي رسم له طريقاً مستقيماً تماماً. لقد قلنا بأنه لا توجد عند مانكييفيكز شخصية تتطور حسب خط مستقيم؛ ومع ذلك هناك بروتوس. ولكنه، بعد أن تحدث إلى الشعب، أعطى الكلام لماركوس أنطونيوس كي يتكلم، دون أن يبقى هو نفسه مراقِباً أو أن يترك مراقِباً: وهكذا وجد نفسه منبوذاً يترقب الهزيمة ووحيداً تراوده فكرة الانتحار، ومستمراً داخل استقامته قبل أن يتمكن من أن يفهم شيئاً مما حدث. وعلى العكس، نرى أن ماركوس أنطونيوس شخصية متشعبة بامتياز. فبعد أن قدم نفسه كجندي وتكلم بلغة متعثرة بصوت أجش ونطق غير واضح ولهجة شعبوية، ألقى خطاباً استثنائياً مليئاً بالانعطافات، مما سيقلب موقف الشعب الروماني (وهنا تلتقي براعة مانكييفيكز بصوت مارلين براندو ويتحد الرجلان في مشهد من أجمل مشاهد السينما المسرحة). وأخيراً في فيلم كليوباترا نرى أن هذه الملكة أصبحت المنعطفة الأبدية، المتشعبة، المتموجة، في حين أن ماركوس أنطونيوس (الذي مثّل دوره هنا ريتشارد بيرتون) استسلم لغرامه الجنوني وكان محاصراً بين ذكرى قيصر وقرابته لأوكتافيوس. فتخفّى وراء أحد الأعمدة وشهد أحد انعطافات كليوباترا تجاه أوكتافيوس، وهرب في الحصيلة، ولكنه عاد وعاد. هو أيضاً سيموت دون أن يفهم ما عساه أن حدث، مع أنه وجد حب كليوباترا يمرّ في أقصى انعطاف له. فجميع الألوان الوردية الموشحة بالذهب تشهد على تموّج كليوباترا الشامل ومراوحتها. لقد ازدرى مانكييفيكز هذا الفيلم، مع أنه فيلم رائع، وربما كان السبب الرئيسي هو أنه فُرضت عليه تبريرات عقلانية وفكرية ناجمة عن انعطافات الملكة.

نصل إلى النتيجة ذاتها: إما أن تكون اللقطة الاسترجاعية مجرد لافتة تقليدية، وإما أنها تتلقى تبريرها من مكان آخر، كالقدَر لدى مارسيل كارنيه، والزمن الانعطافي لدى مانكييفيكز. غير أن ما يعطي اللقطة الاسترجاعية، في هذه الحالات، ضرورتها لا يعطيها إياها إلا نسبياً وبشكل مشروط، ويستطيع أن يعبَّر عنها بصورة أخرى. وهذا يعني أن ليس ثمة قصور في اللقطة الاسترجاعية بالنسبة للصورة/ الذكرى، بل هناك، وبشكل أعمق، قصور في الصورة الذكرى بالنسبة إلى الماضي. لم يكفّ برغسون عن التذكير بأن الصورة/ الذكرى لا تستمدّ من ذاتها علامة الماضي، أي علامة "الكمون" الذي تمثله وتجسّده وتميّزها عن الأنماط الأخرى للصور. إذا ما تحوّلت الصورة إلى "صورة/ ذكرى"، فذلك فقط في المدى الذي بحثت فيه عن "ذكرى خالصة" مخزّنة في الذاكرة، وتمثّل هذه الذكرى احتمالاً صرفاً يتخلل المناطق الخفية للماضي كما يتخلل ذاته...: "إن الذكريات الخالصة التي يتم استدعاؤها من أعماق الذاكرة تتحول إلى ذكريات/ صور"؛ "ليس التخيل تذكراً. لا شك أن الذكرى كلما راحت تتحيّن، تميل إلى العيش في صورة، ولكن العكس ليس صحيحاً؛ فالصورة الخالصة البسيطة لا تنقلني إلى الماضي إلا إذا ذهبتُ وبحثت عنها في الماضي، حسب التقدم المستمر الذي نقلها من الظلمة إلى النور"[12]. وخلافاً لفرضيتنا الأولى، ليست الصورة/ الذكرى هي التي تكفي لتحديد البعد الجديد للذاتية. لقد كنا نتساءل: عندما تفقد الصورة الحاضرة والراهنة امتدادها الحركي، فمع أية صورة افتراضية تدخل في علاقة، علماً بأن الصورتين تشكلان حلقة تجري إحداهما وراء الأخرى وتنعكس هذه على تلك؟ والحال أن الصورة/ الذكرى ليست افتراضية، إنها تفعّل ما هو افتراضي لمصلحتها (وهذا ما يسميه برغسون "الذكرى الخالصة"). لذا فإن الصورة/ الذكرى لا تضع الماضي بين أيدينا، ولكنها تمثّل فقط الحاضر القديم الذي "كانه"

(12) **المادة والذاكرة** (*MM*)، ص 270 (140) وص 278 (150).

الماضي. إن الصورة/ الذكرى هي صورة تحولت إلى فعل أو إنها تتحول الآن إليه، ولا تؤلف مع الصورة الحالية والحاضرة حلقة لا يمكن تبيّن أبعادها. هل لأن الحلقة بالغة الاتساع أم لأنها غير واسعة بما يكفي؟ في جميع الحالات نقول مرة أخرى إن البطلة في فيلم أوروبا 51 لا تشير إلى صورة/ ذكرى. وحتى عندما يلجأ المخرج إلى اللقطة الاسترجاعية، فإنه يُخضع هذه اللقطة لعملية أخرى تؤسسها، وتخضع الصورة/ الذكرى لصور/ زمن أكثر عمقاً (ولا نجد ذلك عند مانكييفيكز فقط، بل عند ويلز ورينيه... إلخ.).

من المؤكّد أن التعرّف اليقظ، عندما ينجح، يتم بالصور/ الذكرى: هذا هو الرجل الذي قابلتُه الأسبوع الماضي في هذا المكان... ولكن هذا النجاح بالضبط هو الذي يمكّن المدّ الحسي الحركي من استعادة مجراه الذي لم ينقطع زمنياً. لذا فإن برغسون لا يكف عن الدوران حول الخاتمة الآتية التي ستهجس السينما بها أيضاً والتي تقول: إن التعرف اليقظ يعلمنا عندما يفشل أشياء أكثر مما يعلمنا إياها عندما ينجح. حينما لا نتمكّن من التذكير، يتوقف الامتداد الحسي الحركي، ولا ترتبط الصورة الحالية أو الإدراك البصري الراهن بأية صورة حركية ولا حتى بصورة/ ذكرى تعيد الاتصال. إنها بالأحرى تتصل بعناصر احتمالية حقاً وبانطباعات عن شيء سبق أن رأيناه أو عن ماضٍ "بوجه عام" (لا بدّ أنني رأيت هذا الرجل في مكان ما...)، أو عن صور مرّت في الحلم (لديّ انطباع بأنني رأيته في الحلم...)، أو عن استيهامات أو مشاهد مسرحية (يبدو وكأنه مثّل دوراً معروفاً لديّ...). بوجيز العبارة، ليست الصورة/ الذكرى أو التعرف اليقظ هما اللذان يعطياننا الرابط الصحيح للصورة البصرية الصوتية، بل هي بالأحرى اضطرابات الذاكرة وإخفاقات التعرف.

(3

لذا تصدّرت السينما الأوروبية، ومنذ وقت مبكر جداً، مجموعة

من الظواهر كالنساوة والتنويم المغناطيسي والهلوسة والهذيان ورؤية المحتضرين، والكابوس والحلم خاصة. وهذا مثّل جانباً هاماً من السينما السوفييتية وتحالفاتها المتنوعة مع المستقبلية والبنائية والشكلانية، ومن سينما التعبيرية الألمانية وتحالفاتها المتنوعة مع الطب النفسي والتحليل النفسي، ومن سينما المدرسة الفرنسية وتحالفاتها المتنوعة مع السوريالية. ووجدت السينما الأوروبية في ذلك وسيلة لقطع الأواصر مع الحدود "الأميركية" للصورة/ الفعل وللوصول إلى سر الزمن وتوحيد الصورة والفكر والكاميرا في "ذاتية آلية" واحدة، في مقابل التصور المفرط في الموضوعية لدى الأميركيين(13). وفعلاً فإن العنصر المشترك أولاً بين هذه الحالات جميعها هو أن الشخصية السينمائية تجد نفسها فريسة لأحاسيس بصرية وصوتية (أو حتى لمسية أو جلدية أو حسية شاملة). فقدت امتدادها الحركي. من الممكن أن يكون ذلك موقفاً أقصى وأن يكون توقعاً لحادث أو نتيجة له أو دنواً من الموت، ولكن من الممكن أيضاً أن يرتبط بحالات عادية تافهة كالنوم والحلم والتشوش في الانتباه. وفي المقام الثاني، ليست هذه الأحاسيس والإدراكات الراهنة أقل انقطاعاً عن التعرف الذاكري منه عن التعرف الحركي: لا توجد مجموعة محددة من الذكريات تتطابق مع هذه الأحاسيس، وتتوافق مع الموقف البصري والصوتي. ولكن الأمر الشديد الاختلاف هو وجود "بانوراما" زمنية، ووجود مجموعة

---

(13) إن إيبسين يصّر في سائر أعماله المكتوبة على الحالات الذاتية والحلمية التي ميّزت، في رأيه، السينما الأوروبية، ولا سيما السينما الفرنسية: *Ecrits*, II, pp. 64 sq. وواجهت السينما السوفييتية حالات الحلم (إيزنشتاين، دوفجنكو (Dovjenko)...)، ولكنها واجهت أيضاً بعض الحالات المَرضية كالنساوة وإعادة بناء أشلاء الذكريات: إرملر (Ermler)، في فيلمه الرجل الذي فقد ذاكرته (*L'homme qui a perdu la mémoire*). وحوالى عام 1927 التقت التعبيرية مع التحليل النفسي مباشرة في فيلم بابست (Pabst) الذي اشترك فيه كل من أبراهام (Abraham) وساخس (Sachs)، على الرغم من معارضة فرويد: فعالج فيلم أسرار روح (*Les mystères d'une âme*) حالات الهَوَس لدى إنسان يحلم بذبح زوجته بالساطور.

غير مستقرة من الذكريات العائمة والصور المنبعثة من ماض عام والتي تتعاقب بسرعة مذهلة، كأن الزمن يكتسب حرية عميقة. ويبدو أن العجز الحركي للشخصية السينمائية يردّ الآن التعبئة الكاملة والفوضوية للماضي. إن أشكال المزج والطباعة الفوقية تتعاقب. ولهذا فإن التعبيرية حاولت استعادة "الرؤية البانورامية" لأولئك الذين يشعرون بأنهم مهددون في حياتهم وبأنهم هالكون: صور نابعة من اللاوعي لدى سيدة أجريت لها عملية جراحية، كما في فيلم Narcose لـ ألفريد إبيل، ولدى إنسان اعتُدي عليه، كما في فيلم هجوم (Attaque) لـ إرنو ميتزنر (Ernö Metzner)، ولدى رجل بدأ يغرق، كما في فيلم اللحظة الأخيرة (Le dernier moment) لـ بول فيجوس (Paul Fejos). (وينحو فيلم ينبلج الصباح إلى هذا الحدّ، عندما يقترب البطل من الموت المحتم). وهذا ينطبق أيضاً على حالات الحلم أو الانحلال الحسي الحركي الأقصى: فالتطلعات البصرية والصوتية الخالصة لحاضر غير مستثمر لم تعد لها صلة إلا بماضٍ مفصول وبذكريات طفلية عائمة وباستيهامات وبانطباعات عمّا شوهد سابقاً. وذلك هو المضمون الأكثر مباشرة أو الأكثر بروزاً لفيلم ½8 لـ فيلّيني: منذ أن أصيب البطل بالإنهاك وهبوط الضغط، وحتى الرؤية البانورامية النهائية، ومروراً بكابوس الدهليز والرجل/ الأيّل الطائر الذي افتُتح به الفيلم.

تُظهر النظرية البرغسونية المتعلقة بالحلم أن النائم ليس مغلقاً على أحاسيس العالم الخارجي والداخلي إطلاقاً. ولكنه لا يربطها بصور/ ذكرى خاصة، بل بطبقات الماضي السيّالة والمرنة التي تكتفي بتصويب فضفاض أو عائم. إذا رجعنا إلى الترسيمة السابقة التي وضعها برغسون، يمثل الحلم الحلقة الظاهرة الأرحب، أو يمثل "الغلاف الأقصى" لجميع الحلقات[14]. فلم يعد هذا الغلاف وهذه الحلقة الصلةَ الحسية الحركية

(14) **المادة والذاكرة** (*MM*)، ص 251 (116). في الفصل الثاني والثالث من هذا الكتاب، وفي الفصل الرابع والخامس من كتاب **الطاقة الروحية** (*L'énergie spirituelle*) يعرب =

للصورة/ الفعل في التعرف العادي، ولكن الحلقتين المتغيرتين، أي الإدراك والذكرى، لا تحلان محل التعرف اليقظ، بل بالأحرى الرابط الواهي والمتفكك بين الإحساس البصري (أو الصوتي) والرؤية البانورامية، وبين صورة شعورية عادية وصورة/ حلم شاملة.

ما الفرق بالضبط بين صورة/ ذكرى وبين صور/ حلم؟ ننطلق من صورة/ إدراك تتحقق طبيعتها. الذكرى على العكس، وهي ما سماها برغسون "الذكرى الخالصة"، هي بالضرورة صورة افتراضية. ولكن الذكرى، في الحالة الأولى، تصبح راهنة عندما تستدعيها الصورة/ الإدراك. وتصبح راهنة في الصورة/ الذكرى التي تتطابق مع الصورة/ الإدراك. وتُظهر حالةُ الحلم فرقين أساسيين. فمن جهة نرى أن إدراكات النائم تبقى خلال نومه، ولكن كغبار منتشر من أحاسيس راهنة، خارجية وداخلية ليست مدرَكة بحد ذاتها وتفلت من إسار الإدراك. ومن جهة أخرى نلاحظ أن الصورة الافتراضية التي أصبحت راهنة لا تفعل ذلك مباشرة، بل تصبح راهنة في صورة أخرى تلعب هي نفسها دور الصورة الافتراضية التي تصبح راهنة في صورة ثالثة، وهكذا دواليك: ليس الحلم مجازاً، بل سلسلة من الصور الشائهة التي ترسم حلقة فسيحة جداً. وهاتان السمتان مترابطتان. فعندما يكون النائم مستسلماً لإحساس بديع راهِنٍ بمساحة خضراء تتخللها بقع بيضاء، فبوسع الحالم الذي يجثم داخل النائم أن يستحضر مرجاً موشى بالأزهار، ولكن هذا المرج لا يصبح راهناً إلا عندما يتحول إلى صورة لطاولة بيلياردو مزينة بكرات بيضاء، ولا تتحقق هذه الصورة إلا عندما تصير شيئاً آخر بدورها. هذه ليست مجازات، ولكنها صيرورة تستطيع نظرياً أن تستمر إلى ما لانهاية. في فيلم

= برغسون عن اهتمامه الدائم بظواهر الذاكرة والحلم والنساوة، وبظاهرة "ما شوهد سابقاً" و"الرؤية البانورامية (رؤية المحتضرين والغرقى والمشنوقين)". ويذكر شيئاً مشابهاً للتسارع السينمائي: كتاب **الطاقة الروحية** (*ES*)، ص 895 (106).

استراحة (Entracle) لـ رينيه كلير، نرى أن تنورة الراقصة المشاهَدة من تحت "تتفتح كزهرة"، وأن الزهرة "تفتح وتغلق تويجها وتوسّع بتلاتها وتمدّد سديّاتها "[أعضاءها الذكرية]، كي نعود إلى ساقي الراقصة المنفرجتين؛ وتصبح أضواء المدينة "كومة من السكائر المشتعلة" في شعر رجل يلعب الشطرنج، وتصبح هذه السكائر بدورها "أعمدة هيكل إغريقي، ثم تصبح صومعة حبوب، في حين أن رقعة الشطرنج تتراءى كأنها ساحة الكونكورد في باريس[15]. في فيلم كلب أندلسي (Un chien andalon) لـ لويس بونويل (Luis Buñuel)، نرى أن صورة الغيمة السامقة التي تقطع القمر تغدو راهنة، ولكنها تمر عبر صورة الشفرة التي تقطع العين، محتفظة على هذا النحو بدور الصورة الافتراضية بالنسبة للصورة الآتية. وتصبح كتلةٌ من الشَعر توتياءَ بحر، وتتحول إلى ضفائر دائريّة، لتفسح في المجال لحلقة من المتسكعين. وعلى الأقل إذا ما التقطت السينما الأميركية وضع الصورة/ الحلم. فقد كان ذلك حسب شروط الأهزولة الساخرة (burlesque) التي مارسها بوستر كيتون (Buster Keaton)، لأنه كان يتعاطف تعاطفاً طبيعياً مع السوريالية، أو مع الدادائية[16] بالأحرى. في الحلم الذي ظهر في فيلم شرلوك الأصغر (Sherlock Junior)، تحل صورة الكرسي المخلّع في الحديقة محل الشقلبة في الشارع، ومحل الهوّة التي يطلّ البطل من حافتها، ولكنه يجد نفسه داخل شدق أسد، ثم تتحول إلى صحراء وإلى شجرة صبّار يجلس البطل فوقها، وإلى رابية صغيرة تنشأ عنها جزيرة تلطمها الأمواج، وفيها يغوص البطل في بقعة أصبحت مغطاة بالثلج، ومنها يخرج البطل فيجد نفسه في الحديقة.

---

(15) Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, p. 96.

(16) وهي حركة فنية تهدف إلى محاربة الفن بالفن. وترى أنّ وظيفة الفن هي إرسال رسالة وعلى المتلقي أن يفهمها كيفما أراد. تسعى الدادائية إلى تحطيم علم الجمال وتخريب كل أشكال الفن التقليدي (المترجم).

يحصل أن تتوزع الصور/ الحلم على امتداد الفيلم، بحيث يمكن أن يعاد تشكيلها بمجملها. وهكذا نرى أن الحلم الحقيقي في فيلم منزل الدكتور إدواردز (La maison du Dr. Edwards) لـ هيتشكوك لا يظهر في لقطة العجينة الكرتونية لدالي، بل يتشظى إلى عناصر متباعدة: إنها أسنان شوكة طعام فوق غطاء مائدة وتتحول إلى تقليمات في بيجاما نوم، ثم تصير حزوزاً في بطانية بيضاء، وتتحول إلى فتحة واسعة في مغسلة، وتستعاد في كأس من اللبن مضخم، وتفضي بدورها إلى حقل مكسوٍّ بالثلج معلّم بخطوط متوازية تركها مزلاجان. نرى سلسلة من الصور المتناثرة التي تشكل حلقة كبرى، بحيث تكون كل صورة منها مجالاً افتراضياً للصورة الأخرى التي تحققها، إلى أن تلتحق كلها بالإحساس الخفي الذي لم يتوقف عن التبلور في لاشعور البطل، الذي يظهر في مزلقة قاتلة.

ويبدو أن للصور/ الحلم قطبين، نستطيع تمييزها بناء على إنتاجها التقني. ويعمل أحدهما بوسائل غنية ومفرطة: كالتسويد التدريجي والطباعة الفوقية والإزاحة عن الإطار والحركات المعقدة التي تقوم بها الكاميرا والتأثيرات الخاصة والمعالجات المخبرية، وتصل إلى التجريد وتنزع إليه. أما القطب الآخر فمقتصد جداً، على عكس القطب الأول، ويعمل بواسطة قطوع صريحة أو مونتاج القطع، ويقوم فقط بعملية تفكيك دائم "تصنع" الحلم، ولكن بين أشياء تظل محسوسة. إن تقنية الصورة تحيل دائماً إلى ميتافيزيقا الخيال: كأننا أمام طريقتين في إدراك الانتقال من صورة لأخرى. وفي هذا الشأن، تكون الحالات الحلمية بالقياس إلى الواقع أشبه بالحالات "الشاذة" في لغة ما بالقياس إلى اللغة الشائعة: فتارة تكون أمامنا حمولة زائدة وتعقيد وإشباع، وطوراً يجري حذف أو إضمار أو فصل أو قطع أو فك. فإذا ظهر هذا القطب الثاني بوضوح في فيلم شرلوك الأصغر لـ بوستر كيتون، فإن القطب الأول ينشّط الحلم الأكبر في فيلم آخر الرجال (Le dernier des hommes) لـ مورناو، وفيه يستوي مصراعا الباب المتغايران ويتراكبان ويميلان إلى زوايا مجردة لا تتوقف

عن الاضطراب. والتعارض بيّن بجلاء بين فيلم استراحة وفيلم كلب أندلسي: ففيلم رينيه كلير يستعمل المزيد من الطرق الفنية، ويوّجهها نحو التجريد الحركي الذي يظهر في السباق النهائي الجنوبي، في حين أن فيلم بونويل يعمل بوسائل أكثر اقتصاداً ويحافظ على الشكل الدائري السائد في الأشياء الواقعية الملموسة التي يجعلها تتعاقب بقطوع صريحة[17]. ولكن أياً كان القطب الذي اختاره المخرج، فإن الصورة/ الحلم تخضع للقانون ذاته: حلقة كبرى تحقق كل صورة فيها الصورة التي سبقتها وتحقق نفسها في الصورة اللاحقة، ثم تعود ربما إلى الوضع الذي أطلقها. ولا تنهي التشويش الحاصل في الواقع وفي المتخيل، شأنها شأن الصورة/ الذكرى. تخضع الصورة/ الحلم للشرط الذي يُسند الحلم إلى الحالم، ووعي الحلم (الواقع) إلى المشاهد. ويشدد بوستر كيتون طوعاً على الفصل بينهما، فيضع كادراً أشبه بشاشة، بحيث ينتقل البطل من الصالة شبه المظلمة إلى عالم الشاشة الساطع.

من الممكن أن تكون ثمة وسيلة لتجاوز هذا الانفصال في الحلقة الكبرى، عبر أحلام اليقظة والأحلام الصاحية وأحلام الخوارق والأشباح. في جميع هذه الحالات المغايرة للحلم الصريح، اقترح ميشال

---

(17) في كتاب: (Maurice Drouzy, *Luis Bunuel architecte du rêve*, Lherminier, pp. 40-43) بعد أن حلل الكاتب التعارض بين الفيلمين، لاحظ أن فيلم كلب أندلسي يلجأ خاصة إلى اللقطات الثابتة ولا يتضمن إلا بضع لقطات تتم من الأعلى ولقطات التسويد التدريجي والتنقيل نحو الأمام أو نحو الخلف، وفيه لقطة واحدة منخفضة ولقطة بانورامية واحدة ولقطة بطيئة واحدة، وكان بونويل يرى في ذلك ردة فعل على الأفلام الطبيعية في ذلك الوقت (ليس فقط فيلم الاستراحة بل فيلم القوقعة والكاهن (*La coquille et le clergyman*) لـ جيرمين دولاك (Germaine Dulac) الذي بسبب وسائله الفنية دفع أنطونين أرتو (Antonin Artaud)، مبتكر الفكرة وكاتب السيناريو لها، يهاجم الفيلم. بيد أن التصميم المقتصد يقتضي مهارات تقنية من نوع آخر، واجه كيتون مصاعبها في فيلم شرلوك الأصغر (وطريقة الشفافيات غائبة هنا). انظر: David Robinson, *Buster Keaton,* Image et son, pp. 53-54.

ديفيلير (Michel Devillers) مفهوماً شديد الأهمية، وهو مفهوم "الحلم الضمني"[18]. فالصورة البصرية والصوتية مفصولة تماماً عن امتدادها الحركي، ولكنها لا تعوّض هذه الخسارة باتصالها بالصور/ الذكرى أو الصور/ الحلم الصريحة. فإذا نحن حاولنا تعريف حالة الحلم الضمني هذه، قلنا إن الصورة البصرية والصوتية تمتد عندئذ إلى حركة من حركات العالم. وتُلاحظ هنا عودة إلى الحركة (وهنا يكمن قصورها أيضاً). ولكن لم تعد الشخصية السينمائية هي التي تردّ على الوضع البصري الصوتي، بل ثمة حركة من حركات العالم هي التي تعوّض الحركة الناقصة للشخصية السينمائية. يحدث نوع من العولمة و"العالمية" وضياع الذاتية والإضمارية للحركة الضائعة أو المعوّقة[19]. ليست الطريق زلقة بل تنزلق على ذاتها. لا يستطيع الطفل المذعور أن يهرب من أمام الخطر، ولكن العالم يبدأ الهرب من أجله، ويجرَّه معه كما على سلم أرضي متحرك. الشخوص لا يتحركون ولكن الكاميرا في فيلم **تحريك** تحرّك الطريق الذي يمشون فوقه "وهم جامدون ولكن بخطوات كبيرة". ويأخذ العالم على عاتقه الحركة التي لم يعد يستطيع الفاعل أن يقوم بها الآن ولا في السابق. إنها حركة افتراضية ولكنها تتحقق عبر التوسع في المكان كله وعبر تمديد الزمن. وهذا هو إذن حدّ الحلقة الكبرى. صحيح أن هذه الظواهر تتبدى في الأحلام: في الحلم لفيلم Los Olvidados لـ بونويل، أو مريم العذراء في حي اللحوم، وفيه يتطلع الطفل بهدوء نحو اللحوم أكثر مما يُهرع إليها؛ وفي فيلم الشبح (Fantôme) لـ مورناو، نرى الحالم يتعقب عربة خيل، ولكنه

(18) Michel Devillers, "Rêves informulés," *Cinématographe*, no. 35 (Février 1978),

ويستشهد الكاتب خصوصاً بلويس مال (Louis Malle) القائل: "الليلة الكبرى في فيلم العشاق تستند إلى حلم يقظة يعود فيه التورط إلى نوع من الإضمار والغفلية".

(19) فكرة "أن يمتصّك العالم" نجد أصلها في أعمال الطب النفسي التي أجراها بينسوانغر (Binswanger).

مدفوع بظلال البيوت التي تطارده. غير أنه يبدو لنا أن الحلم الصريح يضم ويحبس حركات العالم هذه التي تتحرر على العكس في الحلم الضمني.

ثمة فيلم يعدّ من الأفلام الكبرى التي ذهبت هذا المذهب، وهو سقوط منزل أوشير (La chute de la maison Usher) لـ إبستين (Epstein): فأشكال الإدراك البصري للأشياء، والمناظر الطبيعية وقطع الأثاث، تمتّد عبر حركات ممطوطة إلى ما لانهاية بحيث تُفقد الحركة من طابعها الشخصي. ويحرر التصوير البطيء الحركة من دافعها ويجعل منها انزلاقاً لعالم ما، وانزلاقاً لأرض ما، إلى أن يتهاوى المنزل. أما فيلم Peter Ibbetson للمخرج هاتاوي (Hattaway) فهو حلم ضمني أكثر منه فيلماً أميركياً، إذ يبلغ ذروته عندما تنزاح الحجارة وينهار القصر المصنوع من غيوم. والفيلم الوحيد الذي أخرجه تشارلز لاوتون (Charles Laugh-ton)، وهو ليلة الصياد (La nuit du chasseur)، يرينا كيف طارد القسيس البروتستاني عدداً من الأولاد، ولكن مطاردته خبت حركتها عندما راح يشاهد ظله كما في مسرح خيال الظل، في حين أن الطبيعة كلها اضطلعت بتهريب الأطفال، وبدا القارب الذي لجؤوا إليه كملجأ جامد الحركة فوق جزيرة عائمة أو فوق سلم أرضي متحرك. وطبق لويس مال في معظم أفلامه حركة عالم ما. ومن هنا المشاهد الساحرة فيها: فالحب الصاعق في فيلم العشّاق (Amants) يختلط بامتداد الحديقة والقمر خلال النزهة بالقارب؛ ووضع الأجساد أنفسها تتلاحم في حركات عالم ما. وفي فيلم مصعد إلى المشنقة كان توقف المصعد هو الذي كبح حركة القاتل ليُحلّ محلها حركات عالم ما تجرّ الشخوص الآخرين نحوها. ويبلغ كل شيء ذروته في فيلم القمر الأسود (Black Moon)، وفيه تجذب الحركاتُ النكرة البطلةَ ذات الحصان الأسطوري من عالم إلى آخر، وإلى آخر أيضاً: فبهروبها من صور العنف البدائية تنتقل البطلة من عالم إلى آخر، أي أن كل

حلم – كما قال سارتر – هو عالم، لا بل كل مرحلة أو كل صورة حُلمية[20]. يتميز كل حلم بحيواناته ومسكون بتعاكساته (تعاكسات الكلام الصوتية، والتصرفات الشنيعة، مثلما تفعل العجوز التي تتحدث مع الجرذان والتي ترضع من ثدي فتاة شابة). لدى المخرج لويس مال، هناك دائماً حركة عالم ما تدفع بالشخصية السينمائية إلى زنا المحارم وإلى البغاء والمذلة، وتجعله قادراً على ارتكاب جريمة كتلك التي حلم بها ذلك الرجل العجوز المهووس بالكذب (كما في فيلم مدينة أتلانتيك (Atlantic City)). في سينما المشاهد الخارقة تمرّ هذه الحركات المعلمنة واللاشخصية، بتبطيئها وتسريعها وشذوذها، ثم بالطبيعة كما تمرّ بالأشياء الخادعة والمفبركة. وسحر الخديعة والشذوذ هذا هو الذي أعده مارسيل ليربييه في فيلم الليلة العجيبة (La nuit fantastique) كي يطيل أمد الحالات التي يراها النائم في حلمه. لقد ظلت الواقعية الجديدة مخلصة لأهدافها دون أن تتنكر لها، عندما أطالت أمد الأوضاع البصرية والصوتية في بعض الحركات المصطنعة، والكونية مع ذلك، وهي الحركات التي تجذب الشخوص: ولا أعني بذلك المشاهد الخارقة في فيلم معجزة في ميلانو ((Miracle à Milano)) لـ فيتوريو دو سيكا، بل جميع حدائق الملاهي التي صورها فيلّيني بأرصفتها الكهربائية النقالة ومزلقاتها وأنفاقها وسلالمها الكهربائية وشهبها النارية وحرف 8 الهائل، والتي كلها "يجب أن تقود الزائر المُشاهد من زمكان محدد إلى زمكان منقطع النظير" (لا سيَّما في فيلم مدينة النساء[21] (Cité des femmes)).

بامتياز، تكون الكوميديا الموسيقية الحركةَ اللاشخصية والمضمرة والرقصَ الذي يرسم عالماً حلمياً أثناء أدائه. فعند المخرج الأميركي بوسبي بيركيلي (Busby Berkeley)، الفتيات المتزايدة أعدادهن بفعل المرايا العاكسة، يشكلن بروليتاريا ساحرة، وتكوّن أجسادهن وسيقانهن

---

(20) J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, pp. 324-325.

(21) Barthélemy Amengual, *Fellini II*, *Etudes cinématographiques*, p. 90 .

ووجوههن قِطع آلة تحويلٍ كبرى: فتبدو "الأشكال" كمشاهد صندوق الدنيا، تتقلص وتتمدد في حيِّزٍ أرضي أو مائي، وتصورهن الكاميرا من الأعلى في أغلب الأحيان، ويدرن حول المحور العمودي ويتمازجن ويؤلّفن لوحات تجريدية خالصة(22). وحتى عند بيركيلي، ولاسيما في الكوميديا الموسيقية بالأحرى، نرى أن الراقص والثنائي الراقص يحافظون على شخصيتهم كمصدر خلّاق للحركة. ولكن المهم هو الطريقة التي ترسمها عبقرية الراقص الخاصة وشخصيته عندما ينتقل من حركته هو إلى عنصر يتجاوز شخصيته أو حركة عالم ما. تحين ساعة الحقيقة عندما الراقص يبقى يخطو ولكنه كالمسرنم الذي تستحوذ عليه الحركة التي تدعوه إليها: نجده عند (الممثل والراقص مصمم الرقصات) فريد إستير (Fred Astaire) في النزهة التي تحوّلت بشكل غير مقصود إلى رقص (كما في فيلم عربة الموسيقى (The Band Wagon) لـ فيشنتي مينيلّي (Vincente Minnelli)، ونجده كذلك عند (الراقص والسينمائي) أوجين كيلّي (Eugene Kelly) في الرقصة التي كأنها نشأت من فارق المستوى في الرصيف (كما في فيلم لنغنّ تحت المطر (Chantons sous la pluie) للمخرج ستانلي دونِن (Stanley Donen). ما بين الخطوة الحركية والخطوة الراقصة ثمة شيء سمّاه ألان ماسون (Alain Masson) "درجة الصفر"، وهي أشبه بتردد وتفاوت وإبطاء، بسلسلة من الكبوات التمهيدية (كما في فيلم لنتبع الأسطول (Suivons la flotte) لـ مارك ساندريش (Mark Sandrich)، أو على النقيض من ذلك هي أشبه بولادة مفاجئة (كما في فيلم الراقص العلوي، له أيضاً). وغالباً ما عارض النقاد أسلوب أستير بأسلوب كيلّي. ومما لا شك فيه أن مركز الجاذبية عند الأول يمرّ خارج جسده النحيل، ويطفو خارجه ويتحدى الخط العمودي ويتمايل ويجوب

(22) حول العمودية والرؤية المشكالية عند بوسبي بيركيلي، انظر: Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Delarge, IV, pp. 185-188, et V, pp. 582-583.

خطاً لم يعد سوى خط طيفه وظله وظلاله بحيث ترقص ظلاله معه (كما في فيلم Swing Time لـ جورج ستيفنس (George Stevens)). أما عند الثاني فينغرس مركز الجاذبية عمودياً في جسد كثيف كي يطلق ويستنهض من داخله المانيكان (الراقص). "ثمة حركات جبارة كحركات رقاص الساعة الحائطية تستنهض حماس وقوة مخرج مثل كيلّي، فهو يقفز أحياناً كالنابض وتشاهَد قفزته بسهولة. أما حركات أستير، فعلى العكس من ذلك، تتعاقب بفعل إرادة ذكية واضحة، دون تسليم الجسد زمام الحركة"؛ وتحدد حركاته "ظلالاً متعاقبة وكاملة"[23]. كأننا أمام الطرفين الأقصيين للروعة كما عرّفهما هينريش فون كليست(Heinrich von Kleist)[24] عندما قال "أحدهما في جسد رجل يفتقر إلى كل وعي والآخر في جسد رجل يمتلك وعياً لامتناهياً"، وهما كيلّي وأستير. وفي كلتا الحالتين، لا تكتفي الكوميديا الموسيقية بإدخالنا إلى حلقة الرقص أو إلى حيّز الحلم، ولهما المعنى ذاته. ففي العملية السينمائية يدخل الراقص نفسه إلى حلقة الرقص كما يدخل الإنسان إلى الحلم. وإذا قدمت لنا الكوميديا الموسيقية علانية مشاهد عديدة هي أحلام أو شبه أحلام تشاهَد فيها التحولات (كما في أفلام لنغنّ تحت المطر وعربة الموسيقى وأميركي في باريس (Un améri-cain à Paris) لمينيلّي)، فذاك لأنها برُمَّتها حلم هائل، ولكنه حلم ضمني، ويتضمن هو نفسه الانتقال من الواقع المفترض إلى الحلم.

غير أن هذا الواقع المفترض مشوب بالتباس كبير. من الممكن أن نعرض الأمور بطريقتين. فإما أننا نرى أن الكوميديا الموسيقية تقدم لنا

---

(23) Alain Masson, *La comédie musicale*, Stock, pp. 49-50,
(وحول ما سماه ألان ماسون "درجة الصفر" و"الدخول إلى حلقة الرقص" انظر ص 112 - 114, 122, 220).

(24) كليست (1777-1811) هو كاتب مسرحي ألماني عرف بجرأته الفكرية وبلا امتثاليته. كتب مع غوته كوميديا الإبريق المكسور. ألّف مجموعة من المسرحيات بينها بينيسيليا وكاثين هيلبرون وأمير هومبورغ. واعتبر أدبه انعتاقياً ماجناً (المترجم).

أولاً صوراً حسية حركية عادية يجد فيها الشخوص أنفسَهم في أوضاع يردّون فيها بأعمالهم، ولكن أعمالهم وحركاتهم الشخصية تتحول تدريجياً عن طريق الرقص إلى حركة عالم ما تتجاوز الوضع الحركي ثم تعود إليه... إلخ. وإما على العكس أن نعتبر نقطة الانطلاق وضعاً حسياً حركياً في الظاهر: ذلك أنه في العمق وضع بصري وصوتي خالص أضاع امتداده الحركي، وأنه وصف خالص حل محل موضوعه، فكان مجرد ديكور. عندئذ تستجيب حركة عالم ما لنداء العلامات البصرية والصوتية بشكل مباشر (ولا تدل "درجة الصفر" من بعد على تحول تدريجي، بل على إلغاء للروابط الحسية الحركية العادية). وفي هذه الحالة – إن تكلمنا على طريقة ماسون – ننتقل من المجال السردي إلى المجال المشهدي، ونصل إلى الحلم الضمني؛ وفي الحالة الأخرى ننتقل من المشهدي إلى المشهد، كما ننتقل من الديكور إلى الرقص، في حلم ضمني كامل يتناول حتى طريقة المشي. تتراكب وجهتا النظر هاتان في الكوميديا الموسيقية. فعند ستانلي دونِن، ينمّ الوضع الحسي الحركي عن "رؤى مسطحة" وبطاقات بريدية وكليشهات لمناظر طبيعية وعن مدن وأطياف بشرية. ويفسح المجال لتلك الأوضاع البصرية والصوتية الصرفة حيث يأخذ اللون قيمة أساسية وحيث لم يعد الفعل المسطح ذاته يتمايز عن العنصر الحركي للديكور الملون. عندئذ يبزغ الرقص مباشرة كقوة حلمية تمنح العمق والحيوية لتلك المشاهد المسطحة، وتترك مكاناً فسيحاً داخل الديكور وخلفه، وتعطي الصورة عالماً وتحيطها بجو عالم ما (كما في فيلمي نزهة بالبيجاما (Pique-nique en pyjama) ولنغنّ تحت المطر اللذين لا يعرضان فقط رقصاً في الشارع بل يعرضان حفل الاختتام في البرودواي). "سيوفر الرقص إذن الانتقال ما بين المشهد المسطح وانفتاح المكان"[25]. وسيكون حركةَ العالم التي ستتطابق، داخل الحلم، مع الصورة البصرية والصوتية.

---

(25) انظر التحليل الرائع الذي قدمه ألان ماسون عن دونِن، ص 99 - 103.

يعود الفضل إلى مينيلّي لأنه اكتشف أن الرقص لا يعطي الصور عالماً سيّالاً فحسب، بل اكتشف أن هناك عوالم يساوي عددها عدد الصور؛ كان سارتر يقول "تحاط كل صورة بجوّ عالمٍ ما". وكان تعدد العوالم هو الاكتشاف الأول لمينيلّي وتحديد موقفه الخياليّ في السينما. ولكن كيف يتم الانتقال من عالم إلى آخر؟ وفي هذا السؤال يكمن الثاني لمينيلّي: لم يعد الرقص حركة عالم فحسب، بل أصبح انتقالاً من عالم إلى آخر، ودخولاً إلى عالم آخر وتحطيماً واستكشافاً. ولم يعد ذلك يعني أننا ننتقل من عالم واقعي عامة إلى عوالم حلمية خاصة، لأن العالم الواقعي قد يفترض وجود مثل هذه الانتقالات التي تبدو عوالم الحلم وكأنها تمنعنا عنها، كما في فيلم Briga-doon الذي لم نعد نرى الواقع الذي تفصلنا عنه القرية الخالدة والمسوّرة، إلا بلقطة علوية فسيحة. فكل عالم وكل حلم عند مينيلّي مغلق على ذاته، ومنغلق على كل ما يحتويه، بمن في ذلك النائم الحالم. ثمة له مسرنمون سجناء ونساء فهدات وحارسات وحوريات. وكل ديكور فيه يبلغ أقصى قوته ويصبح وصفاً مجرداً لعالم حلّ محل وضع[26]. اللون حلم، لا لأن الحلم ملون، بل لأن الألوان عند مينيلّي لها قيمة هاضمة عالية، تصل إلى درجة الافتراس. ينبغي إذن التسلل إلى الحكم والاستسلام للهضم دون أن نفقد ذواتنا أو أن نعرّضها للخطف. لم يعد الرقص حركة حلم يرسم عالماً، بل يتعمق ويضاعف الوسيلة الوحيدة للولوج إلى عالم آخر، إلى عالم شخص آخر، إلى حلم أو ماضي شخص آخر. سيمثّل فيلما يولاندا (Yolanda) والقرصان (Le pirate) أكبر نجاحين وفيهما يتسلّل أستير ثم كيلّي إلى ما تحلم به فتاة، ولا يتم هذا التسلل دون الخطر المميت[27]. وفي جميع أعمال

---

(26) Tristan Renaud, "Minnelli," *Dossiers du cinéma*: "لا يُدمج الديكور بالإخراج، ليصبح أحد مكوّناته، لأنه هو محركه"، بحيث تستطيع دينامية أفلام مينيلّي – وهي أهم من القصة المروية – أن تختزل إلى رحلة تجوب بعض الديكورات التي تبيّن تطور الشخصية السينمائية بدقة شديدة.

(27) لقد حلّل جاك فييشي هذا "الجانب المظلم" في الحلم عند مينيلّي: ففي فيلم يولاندا =

مينيلّي التي لم تنتم إلى الكوميديا الموسيقية، بل إلى الكوميديا العادية أو إلى الدراما، كان مينيلّي بحاجة إلى معادل للرقص والغناء يُدخل الشخصية إلى حلم الشخص الآخر. في فيلم موجة الأعماق (Lame de fond)، تتوغل الزوجة الشابة في كابوس زوجها، على أنغام يوهانس برامس (Brahms)، وتتوصل إلى عشق الأخ المجهول فتنتقل على هذا النحو من عالم إلى آخر. في فيلم الساعة الجدارية (L'horloge) نشاهد سلّماً كهربائياً يؤدي حركة عالم ما ويكسر كعب حذاء الفتاة وينقلها إلى حلم يقظة ينتاب الجندي الذي هو في إجازة. ومع الفيلم الرائع فرسان القيامة الأربعة (Quatre cava-liers de l'apocalypse)، كان لا بد من العَدْو السريع للفرسان ومن الذكرى الرهيبة للأب المصعوق، من أجل انتزاع الشاب عاشق الجمال من حلمه الخاص وإدخاله إلى كابوس الحرب المُطْبق. عندئذ سيصوَّر الواقع بالضرورة تارة ككابوس عميق الغور يموت فيه البطل لأنه كان سجين حلم شخص آخر (لا نشهد موت البطل الذي يحاول التملص من حلم الآخر، في فيلم الفرسان الأربعة فقط، بل أيضاً في فيلم Brigadoon)، وسيصوَّر طوراً في نهاية سعيدة يجد فيها كل فرد نفسه متلاحماً مع نقيضه (هذا ما نشاهده في فيلم المرأة المثالية (La femme modèle) حيث يوفق الراقص بين العالمين المتصارعين). لم تعد العلاقة بين الديكور/ التوصيف والحركة/ الرقص، كما عند دونن، علاقة رؤية مسطحة مع انفساح في المكان، بل علاقة عالم هاضم مع انتقال بين عوالم معينة، أكان ذلك خيراً أم شراً. لم تقترب الكوميديا الموسيقية من سر الذاكرة والحلم الزمن، إلا عند مينيلّي وبكثافة، كما اقتربت من نقطة اللاتمييز بين الواقع والمتخيل. إنه لتصوّر فاتن وغريب للحلم؛ فبقدر ما يكون الحلم شخصياً بقدر ما

= حاولت النساء الغاسلات ذوات المخالب الظاهرة أن يعتقلن الرجل بشراشف الغسيل، وفي فيلم القرصانة لا ينغمس الرجل فقط في حلم الفتاة الشابة، ولكنها تدخل في انخطاف روحي عميق تحت وقع كرة الساحر الزجاجية: *Cinématographe*, no. 34 (Janvier 1978), pp. 16-18.

يحيل دائماً إلى حلم شخص آخر؛ وكما الحال بالنسبة إلى رواية مدام بوفاري (Madame Bovary) الرائعة، يشكل الحلم لدى صاحبه الحقيقي قوة ضاربة لا تعرف الرحمة.

ربما كان تجديد **الأهزولة الساخرة** (burlesque) الذي قام به المخرج الأميركي جيري ليويس (Jerry Lewis) يدين في عوالمه العديدة للكوميديا الموسيقية. بوسعنا أن نلخص كثيراً تَعاقب عصور هذه الأهزولة قائلين: لقد بدأ كل شيء بالنسبة إليها باحتفاء مسرف بالأوضاع الحسية الحركية، إذ كانت الترابطات بكل وضع منها مضخمة ومسرّعة وممتدة إلى ما لانهاية، وكانت التقاطعات والتصادمات بين سلاسلها السببية المستقلة متعددة وشكلت مجموعة متنامية. وفي العصر الثاني للأهزولة سيستمر هذا العنصر؛ وانضاف إليه عدد من الإثراءات والتطهيرات (كمدارات بوستر كيتون والسلاسل الصاعقة عند هارولد لويد (Harold Lloyd) والسلاسل المفككة عند لوريل وهاردي). ولكن ما ميّز هذا العصر الثاني هو إدخال عنصر انفعالي وعاطفي شديدين إلى الترسيمة الحسية الحركية: وتبلور تارة في صفاء الوجه الذي لا يتأثر والذي يكبّ على التفكير عند بوستر كيتون، وطوراً في طاقة الوجه اللافتة والمتغيرة عند شارلي شابلن، حسب قطبي الصورة/ الانفعال؛ ولكن هذا العنصر، في كلتا الحالتين، يتغلغل وينتشر في شكل الفعل، سواء فتح "الشكل الصغير" عند شابلن، أم ملأ وحوَّل "الشكل الكبير" عند كيتون. ونجد هذا العنصر العاطفي عند ممثلي الميلودراما الإيطالية الأهزولية[28] فلوريل مزاجي، وكذلك أيضاً

(28) بييروت (Pierrot) المذكور في نص دولوز هو شخصية تنتمي أصلاً إلى الكوميديا الإيطالية في القرن السادس عشر والتي انتقلت إلى باريس وعرفت الازدهار في المسارح الشعبية، وصارت شخصية صامتة تؤدي الأدوار الإيمائية. أما "بييرو القمري" الذي ورد في نصه أيضاً، فهو ميلودراما غنائية مؤلفة موسيقياً من 21 جزءاً كما حددها الموسيقار النمساوي الكبير أرنولد شونبرغ وتعرضت للنقد الشديد ولكنها أثرت كثيراً في موسيقى =

لانغدون (Langdon) الذي كان النوم يغلبه كثيراً أثناء النهار ويرى أحلام يقظة، وأيضاً شخصية هاربو ماكس (Harpo Max) في السينما الصامتة الذي اشتهر بغرائزه العنيفة وبطمأنينة قيثارته. ولكن العنصر العاطفي، حتى عند لانغدون، بقي أسير متاهات الترسيمة الحسية الحركية والصورة/ الحركة، وأغدق على تصادمات وتلاقيات السلاسل السببية بعداً جديداً كانت تفتقر إليه في العصر الأول. أما العصر الثالث في الأهزولة الساخرة فارتبط بالسينما الناطقة، ولكن النطق هنا لم يكن سوى حامل أو شرط للصورة الجديدة: ذلك أن الصورة الذهنية رفعت الحبكة الحسية الحركية إلى ذروتها وضبطت التعرجات واللقاءات والتصادمات وفق سلسلة من العلاقات المنطقية العبثية أو الاستفزازية أو التي لا تُدحَض. وهذه الصورة الذهنية هي الاستدلالية كما تظهر في الخطابات البليغة في أفلام شابلن الناطقة، وهي أيضاً الصورة البرهانية التي تشوب اللغو العديم المعنى عند غروشو ماركس (Groucho Marx) أو عند فيلدز (Fields). مهما كان هذا التحليل مقتضباً، فإنه ينبئ ببزوغ مرحلة رابعة أو عنصر رابع: أي انقطاع العلاقات الحسية الحركية وإنشاء أوضاع بصرية وصوتية بحتة، تدخل إلى حلقة تدور على ذاتها، بدل أن تستغرق في فعل من الأفعال، ثم تطلق حلقة أخرى. وهذا ما ظهر للعيان مع جيري ليويس. فالديكور له قيمة بذاته، إنه توصيف خالص حل محل موضوعه، شأنه شأن منزل الفتيات الشهير الذي يشاهَد مقطعاً تلو مقطع في فيلم Ladies' Man، في حين أن الفعل يفسح في المجال للباليه الكبرى التي تظهر فيها امرأة وبيلة ورجل يصبح راقصاً. بهذا المعنى نرى أن الأهزولة الساخرة لجيري ليويس تقتبس من الكوميديا الموسيقية[29]. لا بل تبدو محاولتها أشبه بكبوات رقص وبـ

= القرن العشرين. ولحّن شونبرغ هذه المعزوفة عام 1912 (المترجم).

(29) انظر: Robert Benayoun, *Bonjour monsieur Lewis*, Losfeld.

"درجة الصفر" الممتدة والمتجددة والمتنوعة بشتى الطرق الممكنة، إلى أن تنشأ الرقصة الكاملة الأوصاف (كما في فيلم الفطيرة (The Pastry)).

تقوم الديكورات بتكثيف الأشكال والألوان والأصوات. وتبدو شخصية جيري ليويس الانتكاسية والأكثر من الطفولية هي أشبه بشخصية يطنّ في رأسها وفي روحها كل شيء؛ ولكن أدنى الحركات التي تبديها أو التي تكظمها، والأصوات المتلعثمة التي تصدرها تجلجل بدورها، لأنها تطلق حركة عالم ما يتوجه نحو الكارثة (تدمير الديكور عند أستاذ الموسيقى في فيلم الفطيرة) أو تنتقل من فضاء إلى آخر في ألوان تُسحق وأشكال تنمسح وأصوات تتبدل (كما في فيلم الأستاذ الغريب الأطوار (The Nutty Professor)). واستعاد ليويس صورة كلاسيكية في السينما الأميركية، وهي صورة "الحائر" والمنحوس التي يمكن تعريفها كالآتي: إنه الشخص الذي "يفرط في المشاريع". ولكن في البعد الأهزولي، تصبح كلمة "إفراط" حركة عالم ما، وستنقذ هذا الشخص وتجعله من الرابحين. إن التشنجات وشتى التيارات والموجات المتعاقبة تلمّ بجسده، كأنها رمية زهر (كما في فيلم Hollywood or Bust). انتهى عصر الأداة أو الآلة، كما ظهرتا في المراحل السابقة، لا سيَّما في آلات بوستر كيتون التي وضعناها سابقاً. لقد هلّ العصر الجديد للإلكترونيات والأشياء الموجّهة عن بعد، العصر الذي يُحِلّ العلامات البصرية والصوتية محل العلامات الحسية الحركية. لم تعد الآلة هي التي تتعطل وتُجنّ على غرار آلة الإطعام في فيلم الأزمنة الحديثة، إنها العقلانية الباردة للشيء التقني المستقل الذي يتأثر بالوضع ويعيث فساداً بالديكور: ليس فقط المنزل الإلكتروني وآلات جز العشب كما في فيلم إنه المال فقط (It's Only Money) بل عربات الجر الصغيرة التي تدمر مخزن المشتريات كما في فيلم The discorderly or-derly والشفّاط الذي يبتلع كل ما في المخزن من بضائع وملابس وزبائن

وسجف جدارية كما في فيلم Who's Minding the Stere [30]. لم تعد الأهزولة الساخرة تنجم عن إنتاج الطاقة من قبل الشخصية السينمائية فتنتشر وتزداد، مثلما كان يحدث في الماضي. ولكنها تنشأ من الشخصية التي تضع نفسها (لاإرادياً) فوق وشيعة طاقيّة تدفع بها وتشكل حركة عالم ما تحديداً وتؤلف طريقة جديدة في الرقص والتنغيم: "لقد حلت الحركة التموّجيّة الضعيفة المدى محل الميكانيك العالي الحمولة ومحل الحركات المتعاظمة"[31]. هنا نستطيع القول للمرة الأولى إن برغسون صار متجاوزاً: ذلك أن العنصر الهزلي لم يعد آلية تلصق بالكائن الحي، بل بحركة عالم ما تجرف هذا الكائن وتبتلعه. إن استخدام جيري ليويس للتقنيات الحديثة المتطورة جداً (لا سيَّما الدارة الإلكترونية التي ابتكرها) لا أهمية له إلا لأنه يتماشى مع شكل ومضمون الصورة الأهزولية الجديدة هذه. ثمة أوضاع بصرية وصوتية صرفة لم تعد تمتد إلى الأفعال، بل تحيل إلى موجة. وهذه الموجة – وهي حركة عالم ما تدور حولها الشخصية السينمائية كأنما حول مدار– وهي التي خلقت أجمل موضوعات جيري ليويس، في ذلك الجو الحلمي الشديد الخصوصية أو في تلك الحالة من حالات الحلم الضمني: كـ "التكاثر" الذي تنشره الشخصية الأهزولية في شخصيات أخرى (الأعمام الستة في فيلم مجوهرات عائلية (Family Jewels)) أو التي تورّط فيها

---

(30) الأفلام الثلاثة المذكورة هي لـ فرانك تاشلين (Frank Tashlin). ولكن التعاون بين الرجلين يجعل التفريق صعباً، وتبقى الاستقلالية الفعّالة هي صفة ثابتة في أفلام ليويس. يستطيع جيرار ريساسين (Gérard Recasens) في كتابه (*Jerry Lewis*, Seghers) أن يرى أساساً للعنصر الهزلي عند ليويس في ما سمّاه بـ "شخصية الشيء"، ويميّزها عن أدوات وآلات الأهزولة الساخرة الآنفة الذكر: وهذا التمييز يستدعي العنصر الإلكتروني، كما يستدعي نمطاً جديداً من الحركات والإشارات.

(31) حلّل جيرار روبينوفيتش(Gérard Robinovitch) تحول الإشارات والحركات والرياضات الجديدة وألوان الرقص والتمارين الرياضية هذه التي تتماشى مع العصر الإلكتروني: (*Le Monde*, 27 Juillet 1980, p. XIII) وتوجد لدى جيري ليويس طائفة كبيرة من الحركات التي تسبق الرقصات الحديثة مثل رقصة البريك (Break) والسمورف (Smurf).

شخصيات أخرى متلاشية (الثلاثة في فيلم ثلاثة فوق كنبة Three On a) (Couch؛ وكأشكال "التوالد الذاتي" للوجوه أو الأجسام أو المجموعات، وكأشكال "التحام" الشخصيات التي تلتقي ببعضها وتنصهر وتنفصل (كما في فيلم الشدق[32] (The Big Marth)).

هذا العصر الجديد من الأهزولة الساخرة، ابتكرها جاك تاتي بدوره، دون أن يكون تشابه بين المخرجَين بل نقاط تلاقٍ عديدة. مع تاتي أصبح لوح الزجاج والواجهة الزجاجية الوضعَ البصري بامتياز. وكان بهو الانتظار في فيلم وقت اللعب (Play Time) وحديقة المعرض في فيلم تجارة غير مشروعة (وكلاهما بأهمية حديقة الملاهي عند فيلّيني) بمنزلة ديكورات/ توصيفات وعلاقات بصرية وصوتية تشكّل المادة الجديدة للأهزولة الساخرة[33]. ويدخل الصوت، كما سنرى، في علاقات إبداعية عميقة مع العنصر البصري، لأنهما كليهما قد كفّا عن الاندماج في ترسيمات حسية حركية بسيطة. يكفي أن يظهر السيد هولو، ويمشي تلك المشية التي تخلق كل خطوة فيها راقصاً تسترده وتطلقه من جديد حتى تخترق الفندق الصغير على الشاطئ موجةٌ كونية تهبّ هبوب الريح والعاصفة، كما في فيلم السيد هولو في إجازة (Les Vacances de M. Hulot)؛ كذلك نرى أن المنزل الإلكتروني في فيلم عمّي (Mon oncle) يتهاوى بحركة

---

(32) حول الجو الحلمي عند ليويس، انظر الدراستين اللتين نشرتا في: (*Cahiers du cinéma*, no. 132 (Juin 1962) et no. 197 (Février 1968)) وكتبهما (André Labarthe) أندريه لابارت وجان لويس كومولي (Jean-Louis Comolli). ويتكلم هذا الأخير عن "أينمكانية الموجات التي تنتشر".

(33) انظر: Jean-Louis Schefer, "La vitrine," et Serge Daney, "Eloge de Tati," *Cahiers du cinéma*, no. 303 (Septembre 1979),

منذ فيلم السيد هولو في إجازة. أظهر بازان كيف كانت الأوضاع تنفتح على صورة/ زمن، انظر: (*Qu'est–ce que le cinéma?* "M. Hulot et le Temps," Ed. du Cerf).

لاشخصية ومضمرة؛ ونرى أيضاً أن المطعم في فيلم وقت اللعب يتفكك بقوة تلغي توصيفاً لتخلق توصيفاً آخر. والسيد هولو مستعد دائماً لأن ينجرف بحركات العالم الذي هو خلقها، أو بالأحرى بالحركات التي تنتظره لتولَدَ هي ذاتها. وتكمن عبقرية تاتي كلها في تموّج خافت، ولكنه يزرع في كل مكان أشخاصاً مثل هولو، ويشكل ويفكك المجموعات، ويوحِّد أو يفرِّق الشخوص، كأننا في عرض باليه معاصرة على غرار حفلة الباليه التي أقيمت فوق البلاط الصغير للحديقة في فيلم عمّي، أو على غرار مشهد انعدام الجاذبية الذي أصاب عدداً من العمال الفنيين في فيلم تجارة غير مشروعة. وعرض الأسهم النارية في فيلم السيد هولو في إجازة، هو أشبه بما قاله سيرج داني (Serge Daney) عن فيلم استعراض-Pa) (rade، وتتماشى أضواؤه مع الألوان التي تشاهد في منظر إلكتروني.

كان تاتي يُفرز حالته الحلمية الخاصة ويكبح كل حركة تنتمي إلى الكوميديا الموسيقية التي يمكن أن تصدر عنها، لمصلحة أشكال صوتية وبصرية قادرة على خلق فن بصري جديد وفن صوتي جديد. إن المخرج الفرنسي جاك ديمي (Jacques Demy) هو الذي أعاد الصلة، ليس مع الكوميديا الموسيقية، بل مع الأوبرا المغنّاة ومع الأوبرا الشعبية، كما قال. لقد أعاد الصلة ربما بالجانب الأكثر ابتكاراً عند رينيه كلير، عندما كان الوضع يتحول إلى ديكور صرف له قيمة بذاته، في حين أن الفعل فسح في المجال لباليه شعبية مغنّاة تتلاحق فيها المجموعات والشخصيات وتتقاطع وتلعب لعبة التمرير والإدريس. ونشهد عند ديمي أوضاعاً بصرية وصوتية تجسدها الديكورات/ التوصيفات الملونة التي لم يعد لها أي امتداد في الأفعال، وإنما تمتد في أناشيد تخلق "تفكيكاً و"فجوة" في الفعل. وعنده نجد المستويين: فمن جهة نجد الأوضاع الحسية الحركية التي تحددها المدينة وشعبها وطبقاتها، وتحددها علاقات الشخوص وأفعالهم

وأهواؤهم. ولكننا من جهة أخرى، وبشكل أعمق نجد أن المدينة تختلط مع ما يخلق ديكوراً فيها، كما الحال في مَعبر بوميري (Pommeraye)؛ ويصبح فعل الغناء حركة من حركات المدينة وطبقاتها، حيث يتقاطع الشخوص دون أن يعرفوا بعضهم بعضاً، بل على العكس من ذلك يوجدون معاً ويتعارضون ويتوحدون ويتمازجون وينفصلون في وضع بصري وصوتي صرف يرسم حوله حلماً ضمنياً أو "حلقة مسحورة" أو "سحراً" حقيقياً[34]. كما الحال لدى ليويس وتاتي، نرى أن الديكور هو الذي يحل محل الوضع، والتحركات التي لا طائل فيها هي التي تأخذ مكان الفعل.

(34) بعد صدور فيلم لولا (*Lola*) (الذي صمّمه ديمي ككوميديا مغنّاة)، أشار كلود أوليبيه إلى تقاطعات الشخوص هذه، وإلى "تفاوتات" الفعل هذه: *Souvenir écran*, p. 42. كذلك في فيلم غرفة في المدينة (*Une chambre en ville*)، أشار جاك فييشي إلى المشاهد التي تتقاطع مع الشخوص في شقة الضابطة برتبة عقيد، كما في "حلقة مسحورة": تتجاوز السرد؛ ويصرّ دومينيك رينييري على الاستقلالية المشهدية للديكور وعلى "زج الفعل" في الموسيقى (انظر: (*Cinématographe*, no. 82 (Octobre 1982).

الفصل الرابع

بلّورات الزمن

لا تقدم السينما صوراً فقط، بل تحيطها بعالم. لذا فقد بحثت منذ وقت مبكر جداً عن حلقات متنامية تجمع صورة حالية إلى صور/ ذكرى وصور/ حلم وصور/ عالم. أليس هذا التوسع هو الذي وضعه غودار موضع تساؤل في فيلمه فلينجُ من يستطيع النجاة، عندما تصدى لرؤية المحتضرين ("لم أمت، لأن حياتي لم تستعرَض أمام عينيّ")؟ ألم يكن من الضروري اتباع الاتجاه المعاكس؟ أي أن الضروري هو تقليص الصورة بدلاً من توسيعها؟ أو البحث عن أصغر حلقة تكون كحدّ داخلي لجميع الحدود الأخرى، وتربط الصورة الحالية بصنو مباشر ومتناظر ومتتابع، أو حتى بصنو متزامن. إن حلقات الذكرى أو الحلم الفسيحة تقتضي هذه القاعدة الضيقة وهذا الحد الأقصى، وليس العكس. ظهرت مثلُ هذه النزعة في الروابط التي تشكلها اللقطة الاسترجاعية: فعند مانكييفيكز، هناك حلقة تتكوّن بين الشخصية السينمائية التي تروي "بصيغة الماضي" وبينها هي ذاتها باعتبارها اكتشفت مادة ستتمكن من روايتها؛ وعند مارسيل كارنيه، في فيلم ينبلج الصباح، نرى أن حلقات الذكريات جميعها التي تعيدنا كل مرة إلى غرفة الفندق تستند إلى حلقة صغيرة، أي إلى الذكرى الحديثة العهد للجريمة التي ارتكبت مؤخراً في هذه الغرفة بالذات. إذا ذهبنا إلى المدى الاقصى لهذا المذهب، لقلنا إن للصورة الحالية

هذه صورة افتراضية وتكون لها كصنو أو كانعكاس. وبعبارات برغسونية نقول إن الشيء الواقعي ينعكس في صورة مرآتية مثلما ينعكس في الشيء الافتراضي الذي – من جهته وفي الوقت ذاته – يغلّف الواقع أو يعكسه: فبينهما "اندماج" كامل[1]. ثمة تشكّل لصورة ذات وجهين، صورة متحققة وافتراضية. كأن هناك صورة مرآتية وفوتوغرافية وبطاقة بريدية تنبعث فيها الحياة وتنال شيئاً من الاستقلالية وبدأت تتحقق، وقد تعود هذه الصورة المتحققة إلى المرآة، وتأخذ مكاناً في البطاقة البريدية أو الصورة الفوتوغرافية، تبعاً لحركة مزدوجة من التحرر والأسر.

نتعرف هنا إلى نوع من "التوصيف" الخاص جداً؛ فبدل أن يستند هذا التوصيف إلى أمر يُفترض فيه أن يكون متمايزاً، ولا يكفّ عن هضمه وخلق أمره الخاص، حسب ما افترضه ألان روب غرييه[2]، قد تتطور حلقات متنامية تتوازى مع طبقات للواقع متجذرة ومستويات متعاظمة للذاكرة أو الفكر. غير أن الدائرة المتراصة للصورة المتحققة ولصورتها الافتراضية هي التي تحمل هذا المجموع كله كحد داخلي. لقد رأينا، على أرحب المستويات، كيف أن الإدراك والذكرى، والواقعي والمتخيل، والمادي والذهني، أو بالأحرى كيف أن صورها تتتابع بلا توقف، يعدو بعضها في إثر الآخر ويحيل بعضها إلى الآخر حول نقطة من اللاتمييز. ولكن نقطة اللاتمييز هذه تشكّلُها الحلقة الأصغر، أي اندماج

---

(1) Bergson, *MM*, p. 274 (145); *ES*, p. 917 (136),
رأينا في الفصل السابق كيف أن ترسيمة برغسون للحلقات كانت تعرض مظهراً شاذاً عندما تعتبر الحلقة الحلقة "الأضيق" الأقرب إلى الإدراك المباشر *MM*, p. 250 (114).

(2) إن جان ريكاردو (Jean Ricardou) هو الذي طور نظرية التوصيفات في اتجاهي "الأسر" و"التحرر": فتارة تتجمد الشخصيات والأحداث المفترض أنها واقعية، تتجمد في "تصور ما"، وطوراً يحدث العكس. انظر كتاب: Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Seuil, pp. 112-121,
وهذه الإجراءات شائعة في أفلام ألان روب غرييه.

الصورة المتحققة بالصورة الافتراضية، واندماج الصورة ذات الوجهين بالصورة المتحققة والافتراضية في آن. كنا قد سمّينا العلامة البصرية (والعلامة الصوتية) الصورةَ المتحققة المفصولة عن امتدادها الحركي: لقد كانت تشكّل حلقات كبيرة وتتصل بكل ما يمكن أن يبدو كصور/ ذكرى وصور/ حلم وصور/ عالم. ولكن ها قد وجدت العلامة البصرية عنصرها التكويني الحقيقي عندما تتبلور الصورة البصرية المتحققة مع صورتها الخاصة الافتراضية، على الحلقة الداخلية الصغيرة. إنها صورة/ بلورة تعطينا عقلَ - أو بالأحرى "قلب" - العلامات البصرية وتركيبها. وهذه لم تعد سوى شظايا الصورة/ البلورة.

للصورة/ البلورة، أو للتوصيف البلوري وجهان لا يختلطان ببعضهما. ذلك أن الالتباس الحاصل بين الواقعي والمتخيل هو خطأ فعلاً، ولا يؤثر في إدراكهما: لأن الالتباس يتم فقط في "رأس" الإنسان. أما عدم الإدراك فيشكل وهماً موضوعياً؛ ولا يلغي التمييز بين الوجهين، ويجعله ضبابياً، فيأخذ كل وجه دور الوجه الآخر في علاقة لا بد من وصفها بأنها افتراض تناوبي مسبق أو بأنها تقبل الارتداد[3]. وفعلاً لا يوجد عنصر افتراضي إلا ويتحقق بالنسبة إلى العنصر المتحقق، ويصبح هذا الأخير افتراضياً في ظل العلاقة نفسها: إنهما قفا ووجه قابلان لأن يُعكسا. إنهما "صورتان متبادلتان" كما قال غاستون باشلار (Gaston Bachelard)، وفيهما تتم عملية التبادل[4]. ولا يتم إذن عدم التمييز بين

---

(3) انظر ما قاله هيلمسليف عن "المضمون" و"التعبير": يستحيل التأكيد أن من المشروعية بمكان أن نسمي إحدى هذه القمم تعبيراً والأخرى مضموناً، وليس العكس؛ لا يتحددان إلا كمتكافلين معا، ولا يستطيع لا هذا ولا ذاك أن يحمل هذه الصفة وحده. وإذا نظرنا إلى كل منهما على حدة، لا نستطيع أن نحددهما إلا عن طريق التعارض أو النسبية، كموظفيَن لوظيفة واحدة يتعارضان فيهما"، انظر: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. de Minuit, p. 85.

(4) حول البلورة: Gaston Bachelard, *La terre et les rêverie de la volonté*, Corti, p. 290.

الواقعي والمتخيّل، وبين المتحقق والافتراضي، وبين الحاضر والغائب، لا يتم إطلاقاً في الرأس أو في الذهن، بل هو الطابع الموضوعي لبعض الصور الموجودة والمزدوجة بطبيعتها. ثمة نوعان من المشاكل يُطرحان، إحداهما مشكلة بنية، والأخرى مشكلة تكوين. في البداية، ما هما هذان المفهومان – مفهوما المتحقق والافتراضي – اللذان يحددان بنية بلورية (بمعنى جمالي عام أكثر منه بمعنى علمي)؟ ولاحقاً، ما هي العملية التوليدية التي تظهر في هذه البنى؟

الحالة المعروفة أكثر من غيرها هي المرآة. فالمرايا المنحرفة، والمرايا المقعرة والمحدبة ومرايا مدينة البندقية، هي مرايا لا تنفصل عن حلقة، كما نرى ذلك في جميع أفلام ماكس أوفولس (Max Ophuls) وجوزيف لوزي (Losey)، لا سيَّما في فيلميه Eva والخادم[5] (The Servant). وهذه الحلقة نفسها هي نوع من التبادل: فالصورة المرآتية افتراضية بالنسبة إلى الشخصية الراهنة التي تعكسها المرآة، ولكنها راهنة في المرآة التي لم تعد تترك للشخصية إلا افتراضاً فقط وتدفعه خارج مجال اللقطة. فالتبادل يكون ذا فعالية قوية كلما أحالت الحلقة إلى مضلع متعدد الزوايا يزداد عدد أضلاعه: فمثلاً نشاهد وجهاً ينعكس على سطيحات خاتم، ونشاهد شخصية ما في عدد لامُتناهٍ من المناظير. وعندما تتكاثر الصور الافتراضية على هذا النحو، فإن مجموعها يستوعب راهنية الشخصية كلَها، وفي الوقت ذاته لا تعود الشخصية إلا افتراضاً بين افتراضات أخرى. واستُبْصر هذا الوضع في فيلم المواطن كين (Citizen Kane) لأورسون ويلز، عندما مرّ كين بين مرآتين متقابلتين، ولكنه ظهر بوضوح كبير أيضاً في قصر المرايا الذي عرضه فيلم سيدة شنغهاي (La dame de Shanghai)، وفيه تبلغ حالة اللاتمييز ذروتها: فالصورة/ البلورية التامة، حيث تَلتقط المرايا

(5) حول "حركة الكاميرا إلى °360 مع مرايا عديدة، انظر: Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, pp. 261 - 262, 274.

العديدة راهنيةَ شخصيتين لا تستطيعان استعادتها إلا بتحطيمها كلها، تجدان نفسيهما جنباً إلى جنب وتقتل إحداهما الأخرى.

تشكّل الصور الراهنة وصورتها الافتراضية إذن أصغرَ حلقة داخلية، وتكاد تشكل طرفاً أو نقطة، ولكنها نقطة مادية، لا تخلو من عناصر متمايزة (على غرار الذَرّة عند الفيلسوف الإغريقي إبيقور). إن الراهن والافتراضي اللذين لا يكفّان عن التبادل، هما متمايزان ولكن يتعذر تبيانهما. فعندما تغدو الصورة الافتراضية راهنة، تكون مرئية ورائقة، كأنها جزء من صميم المرآة أو من تماسك البلورة النقية. ولكن الصورة الراهنة تصبح افتراضية لمصلحتها، وتردّ إلى مكان آخر، وتكون غير مرئية وكامدة ومعتمة، كأنها بلورة استُخرجت للتو من الأرض. إن الثنائي المتمثل بالراهن والافتراضي يتحول إذن على نحو مباشر إلى كامد – رائق، يعبّر عن التبادل بينهما. ولكن يكفي فقط أن تتغير الشروط (وخاصة الشروط المتعلقة بالحرارة والطقس) حتى يكفهرّ الوجه الرائق ويكتسب الوجه الكامد نقاءه أو يستعيده: فينطلق التبادل من جديد. ثمة فعلاً تمايز بين الوجهين، ولكن تبيانهما لا يتحقق ما دامت الشروط غير محددة بوضوح. ويبدو أن هذا الوضع يدنينا من العلم. وليس من قبيل المصادفة أن نجد ذلك مطوراً لدى (المخرج البولوني) كريستوف زانوسي (Krystof Zanussi) بناءً على إلهام حلمي. ولكن زانوسي اهتم بـ "سلطة" العلم، وعلاقته بالحياة، وأساساً بإسقاطه على حياة العلماء أنفسهم[6]. يُظهر لنا فيلم **بنية الكريستال** عالمِين يتألق أحدهما ويحظى بكامل نور العلم الرسمي وبالعلم البحت، بينما يتقوقع العالِمِ الآخر على نفسه ويعيش حياة كامدة ويمارس أعمالاً

---

(6) لاحظ سيرج داني أن السلطة العلمية، في سينما أوروبا الشرقية، قد توسعت كثيراً، لأنها السلطة الوحيدة ربما التي تظهر للعيان وتخضع للنقد (لأن السلطة السياسية لا تمسّ): من هنا نشأ التعايش بين المعيش اليومي والخطاب العلمي "المغلق". انظر: Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 99 (حول زانوسي ومَكافيجيف).

غامضة. ولكن من جهة أخرى، أليس الوجه المظلم الذي يصبح مضيئاً، حتى لو اقترب من هالة الإيمان، كما لو كان "إشراقاً أوغسطينياً"[7]، في حين أن ممثلي العلم البحت يصيرون كامدين تماماً ويتطلعون إلى مشاريع تريد إبراز القوة، ولو بشكل غير معلن (كما في فيلمي تمويه (Camouflage) والآمر (L'Impératif))؟ لقد كان زانوسي أحد أولئك السينمائيين، بعد درايرِ، ممن عرفوا كيف يغنون الحوار بمضمون ديني أو ماورائي أو علمي، وحافظوا عليه كمحدد من محددات الحياة اليومية والأكثر ثباتاً. وينجم هذا النجاح تحديداً من مبدأ عدم التمييز. تُرى، ماهو الجانب المضيء؟ هل هي الترسيمة العلمية الواضحة لمقطع من مقاطع الدماغ، أم هل هي العلبة القحفية المظلمة لراهب يقيم الصلاة، كما نرى ذلك في فيلم إشراق (Illu-mination؟ ما بين الوجهين المتمايزين سيخيّم الشك باستمرار ويمنعنا من معرفة الوجه الرائق والوجه المظلم، نظراً للظروف المحيطة. في فيلم الثابتة (La constante) يظل الخصمان "في صراعهما المحتدم متسمرين وملطَّخين بالأوحال، فيما تطلع الشمس عليها"[8]. ذلك أن الظروف تحيل إلى البيئة وأحوال الطقس التي نصادفها باستمرار لدى زانوسي. لم يعد الكريستال يُختزل بالوضع الخارجي للمرآتين المتقابلتين، وإنما على الاستعداد الداخلي لرشيم يتفاعل مع البيئة. ما هو الرشيم القادر على إخصاب البيئة وهي ذلك المدى المقفر والمكسو بالثلوج الذي ينبسط في أفلام زانوسي؟ رغم جهد البشر، هل ستبقى البيئة دون شكل معين، في حين أن البلورة تفرغ من داخلها، ويتحول الرشيم إلى رشيم للموت أو للمرض القاتل أو

(7) القديس أوغسطينوس (430–354) أحد آباء الكنيسة من أعظم لاهوتييها. كتب باللاتينية كتباً فلسفية ولاهوتية، منها الاعترافات و**مدينة الله**. وكان أسقف مدينة هّيبونا في الجزائر (المترجم).

(8) Peter Cowie, "La chute d'un corps," *Cinématographe*, no. 87 (Mars 1983), p. 6,

وتحتوي هذه المقالة على تحليل ممتاز لمجمل أعمال زانوسي.

للانتحار، كما في فيلم اللولب (Spirale)؟ يستمر التبادل وعدم التمييز بين الوجهين في ثلاثة أشكال داخل الحلقة الكريستالية: الشكل الراهن والافتراضي (أو المرآتان المتقابلتان)، والشكل الرائق والكامد، وشكل الرشيم والبيئة. لقد حاول زانوسي أن يُدخل السينما كلها تحت هذه الوجوه المختلفة لمبدأ اللايَقين.

لقد جعل زانوسي من رجل العلم ممثلاً سينمائياً، أي كائناً دramياً بامتياز. ولكن ذلك كان وضع الممثل بذاته: البلورة هي خشبة مسرح أو هي بالأحرى حلقة رقص قبل أن تكون مدرّجاً. والممثل ملتصق بدوره العام: فيحوّل الصورة الافتراضية للدور إلى صورة تحققية، فيصبح مرئياً ومضيئاً. الممثل "غول"، أو الغيلان بالأحرى هي ممثلون منذ ولادتهم، هو توأم أو إنسان/ جذع، لأن الغيلان تجد دوراً لها في الإفراط أو التفريط الذي ينتابها. ولكن كلما أصبحت الصورة الافتراضية محقَّقة ورائقة، كلما توغلت صورة الممثل المحققة في الظلمة وأصبحت كامدة: سيكون ثمة مشروع خاص للممثل، مشروع انتقام قاتم، مشروع ارتكاب جريمة أو إحقاق حق شابه الغموض. وهذا النشاط الخفي سيبرز ويشاهَد بدوره، كلما سقط الدور المبتور في العتمة. نعرف الموضوع المهيمن على أعمال تود براوننغ (Tod Browing) في فترة السينما الصامتة. ففي فيلم المجهول (L'inconnu) ينخرط رجل/ جذع مزيف في دوره ويرضى بأن تقطع ذراعاه فعلاً، حباً بتلك التي لم تكن تتحمل أيدي الرجال، ولكنه يحاول أن يسترد ذراعيه عبر تدبير جريمة قتل لمنافس سليم الذراعين. وفي فيلم نادي الثلاثة (Le club des trois)، ولا يقوى إيكو (Echo) المحقق (الذي يتكلم من بطنه) على التكلم إلا عبر دميته المتحركة، ولكنه ينخرط في مشروع إجرامي متنكراً بزيٍّ امرأة عجوز، حتى لو اعترف بجريمته عبر لسان المتهَم بارتكابها ظلماً. أما المسوخ في فيلم نزوات (Capricci) فليسوا مسوخاً إلا لأنهم أرغموا على أداء دورهم الظاهر، ولكنهم بانتقام قاتم

يجدون أنفسهم يكتسبون صفاء غريباً يوقف دورهم تحت وقع البروق[9]. ومع فيلم الغراب (Le corbeau)، يصاب "الممثل" بالشلل أثناء إحدى التظاهرات، عندما وظف دوره الأُسقفي لغاية إجرامية: كما لو أن التنكر الإجرامي توقف فجأة. بعامة ثمة بطء غير طبيعي وخانق يخترق شخصيات براوننغ ويتم عبر الكريستال. ما يظهر عنده ليس على الإطلاق تفكيراً يتعلق بالمسرح أو بالسيرك، كما سنرى ذلك عند مخرجين آخرين، بل هو وجه مزدوج للممثل تستطيع السينما وحدها أن تحققه من خلال إنشائها حلقتها الخاصة بها. تصبح الصورة الافتراضية لدور الجمهور متحققة عندما ترتبط هذه الصورة بجريمة فردية تصير متحققة بدورها وتحل محل الصور الأولى. فلا نعود نميّز بين الدور وبين الجريمة. ربما وجب حدوث تفاهم استثنائي بين الممثل والمخرج: أي بين براوننغ ولون شاني (Lon Chaney). هذه الحلقة البلورية للممثل، بوجهه الشفاف ووجهه الكامد، تتمثل بالتنكر. وإذا ما توصل براوننغ، على هذا النحو، إلى شاعرية غير مسبوقة، فإن فيلمين اثنين على ما يبدو قد تم اقتباسهما عنه: وهما جريمة قتل (Meurtre) لهيتشكوك وانتقام ممثل (La vegeance d'un acteur) للمخرج (الياباني) كان إيشاكاوا (Kan Ichakawa) بخلفية لقطاته السوداء البديعة.

في لائحة تضمّ هذا الخليط، لا بد لنا من أن نضيف عنصر "السفينة". وهي أيضاً عبارة عن حلبة أو حلقة. وكما في لوحات الرسام الإنجليزي

---

(9) انظر تحليل براوننغ الذي قام به Jean-Marie Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, pp. 83-85 "تستند كل أعمال براوننغ على جدلية: المشهد/ الواقع. (...) لا تنجم هذه القدرة عند الممثل على أن يتحول من رجل حقيقي إلى رجل متخيل في الحلم، مع تنامي هذه القدرة، لا تنجم فعلاً عن فكرة الازدواج التي نجدها عند الرومانسيين الألمان أو في أسطورة جيكيل هايد (Jekyll Hyde). فبدل أن نتكلم عن الصنو يجب التكلم عن الانعكاس، أي الانعكاس الذي لا وجود له إلا في نظر الآخرين، في حين أن الوجه تحت القناع يبقى في العتمة".

جوزيف تورنر[10] (Joseph Turner) يبدو أن الانغلاق إلى نصفين ليس أمراً عَرَضياً، بل قدرة كافية في السفينة. وثبّت هيرمان ميلفيل (Herman Melville)، في أعماله الروائية، هذه الفكرة الراسخة. كرشيم يُخصب البحر، فتُقبَض السفينة من وجهيها البلوريين: وجه رائق يتمثل بالقسم العلوي من السفينة حيث يجب أن يكون كل شيء فيه مرئياً حسب الأصول، ووجه كامد يتمثل بالقسم السفلي منها الغائص في الماء، وهو الوجه الأسود لأنباريي الوقود. ولكن يبدو أن الوجه الرائق يحقق شيئاً أشبه بالمسرح أو بالعمل الدرامي يستحوذ على ركاب السفينة أنفسهم، في حين أن الجانب الافتراضي يدخل في الوجه الكامد، ويتحقق بدوره في تصفية الحسابات بين بحارة تشغيل الآلات، وفي الخبث الشيطاني لرئيس طاقم العمال، وفي هَوَس السلطة لدى القبطان، وفي الانتقام المبطن لدى الزنوج المتمردين[11]. تلك هي حلقة الصورتين الافتراضيتين اللتين أمستا راهنتين، الواحدة بالنسبة إلى الأخرى ولم تكفّا عن التفاعل. ليس فيلم موبي ديك (Mobby Dick) لـ جون هَسْتِن (John Huston) هو الذي قدم الرواية السينمائية للسفينة، بل بالأحرى فيلم سيدة شنغهاي لـ أورسون ويليز الذي نجد عنده فعلاً معظم أشكال الصورة/ الكريستال: فاليخت الذي يحمل اسم "سيرسيه" يقدم وجهاً مرئياً للسفينة، وجهاً رائقاً يُفتن به البطل الساذج للحظة، في حين أن الوجه الآخر/ الوجه الكامد، المشهد الكبير المظلم لحوض السمك المليء بالمسوخ، يتصاعد بصمت وينمو، كلما تلاشى الوجه الأول واضطرب. وبطريقة أخرى، نرى أن

---

(10) ويدعى الفنان "الفنان المخلص للطبيعة" إذ إن لوحاته تتسم في تصوير الطبيعة بمختلف حالاتها بما في ذلك الضوء والسحب. فقد قام بتصوير لوحات طبيعية لمختلف البلدان التي زارها بشاعرية كبيرة حيث اتّضحت فيها عبقريته في التعبير الدقيق عن الطبيعة (المترجم).

(11) حول السفينة والرؤية والمرئي واللامرئي والشفاف والكامد في أعمال ميلفيل، انظر: Régis Durand, *Melville*, Age d'homme, et Philippe Jaworski, *Le désert et l'empire*, thèse Paris VII.

فيلّيني وجد، خلف حلبة السيرك، حلقة سفينة لعبت دور المصير الأخير. ففي فيلم أماركور (Amarcord) نجد أن المركب كان مثل رشيم هائل للموت أو الحياة فوق بحر من البلاستيك. ولكن السفينة في فيلم فلتقلع السفينة (Et vogue la navire) تزيد وجوه المضلّع المتنامي. فتنْشقّ في البداية إلى قسمين: قسم سفلي وآخر علوي، بحيث يكون كل نظام السفينة المرئي وبحارتها في خدمة المشروع الدرامي للركاب المنشدين؛ ولكن عندما أتى هؤلاء الركاب ليشاهدوا البروليتاريا تحت، أصبحت هذه البروليتاريا هي التي تتفرج وتستمع إلى مسابقة الغناء التي فرضتها على ركاب القسم العلوي، أو ليشاهدوا المسابقة الموسيقية في المطابخ. ثم يغيّر الانشقاق اتجاهه فيغرق الآن على جسر السفينة بين الركاب المنشدين وبين البروليتاريين الغرقي: وهنا أيضاً يتم التبادل بين المتحقق والافتراضي، وبين الرائق والكامد، على إيقاع لحن موسيقى لـ بيلا بارتوك (Bela Bar-tok). ومن ثم يكاد الانشقاق أن يصبح انشطاراً: فالبارجة الحربية الغامضة والعمياء والمغلقة والمريعة التي جاءت تطالب بالفارّين، تدخل إلى حيز الواقع، ولا سيَّما أن السفينة الشفافة قد أنهت تمثيلها الدرامي الجنائزي، في حلقة رائعة من الصور المتسارعة التي تودي بالسفينتين إلى الانفجار والغرق، معيدة إلى البحر ما يخص البحر: وسطاً عديم الشكل إلى الأبد وكركدنّاً حزيناً يصلح لسفينة موبي ديك. تلك هي الصورة المتبادلة، وتلك هي حلقة السفينة/ الكريستال في نهاية عالم تصويري وموسيقي؛ ومن بين الحركات الأخيرة، ثمة إرهابي شاب ومهووس لا يتورع عن إلقاء قنبلة قاضية على الكوة الضيقة للسفينة الكامدة.

قد تكون السفينة أيضاً سفينة للموتى، ورِواق كنيسة هو مثل مكان للتبادل. يستطيع البقاء الافتراضي للموتى أن يتحقق، ولكن ألن يكون ذلك على حساب وجودنا الذي سيصبح افتراضياً بدوره؟ هل نحن نمتلك الموتى، أم هل الموتى يمتلكوننا؟ هل نحبهم عوضاً من الأحياء، أم أننا نحبهم من أجل الحياة ومع الحياة؟ إن فيلم الغرفة الخضراء (La

(chambre verte) الجميل لتروفو ينظّم هذه الأوجه الأربعة التي تشكل بلَّورة خضراء عجيبة، وتشكل زمرُّدة. فذات مرة يتخفى البطل داخل كولبة ذات زجاج غير مصقول وله انعكاسات خضراء، وتبدو حياته هنا لزجة وتراوح بين الأحياء والأموات. وفي بلّور المصلى نشاهد آلاف الشموع كأنها عوسجة النار التي رآها النبي موسى؛ وينقصها غصن كي "تكوّن" الشكل الكامل. وتغيب دائماً الشمعة الأخيرة أو ما قبل الأخيرة التي لم يستطع هذا أو تلك أن يشعلها، في إصدار على حياة يجعل البلورة دون حدود.

البلورة هي تعبير. ويذهب التعبير من المرآة إلى الرشيم. وهي الحلقة ذاتها التي تمر في أشكال ثلاثة، المتحقق والافتراضي، الرائق والكامد، الرشيم والبيئة. فمن جهة يكون الرشيم الصورة الافتراضية التي ستبلور وسطاً عديم الشكل حالياً؛ ومن جهة أخرى عليه أن يمتلك بنية قابلة للتبلور، بحيث يؤدي الرشيم بالنسبة لها الآن دور صورة راهنة. وهنا أيضاً يجري التبادل بين الراهن والافتراضي في لا تمييزية تبقي كل مرة على التمييز. في لقطة شهيرة من فيلم المواطن كين تتحطّم الكرة الزجاجية الصغيرة عندما تسقط من يدي المحتضِر، ولكن الثلج الذي كان في داخلها يبدو وكأنه قادم إلينا برشقات ليخصب الأوساط التي سنكتشفها. لا نعرف مسبقاً إن كان الرشيم الافتراضي ("روز بود" [برعم الورد]) سيتحقق، لأننا لا نعرف مسبقاً إن كان الوسط الراهن سيتحول إلى حالة افتراضية مكافئة له. ربما علينا هكذا أن نفهم روعة الصور في فيلم قلب من زجاج (Cœur de verre) لهيرزوغ، ووجهه المزدوج. فالبحث عن القلب وعن السر الخيميائيَين، وعن البلورة الحمراء، لا يمكن فصله عن البحث عن التخوم الكونية، كما لو كان أعلى توتر للعقل وأعمق درجة للواقع. ولكن يجب على نار البلَّورة أن تصل إلى كافة التصنيع اليدوي كي يكفّ العالم من جهته عن أن يكون عديم الشكل ومسطحاً ويقف على شفير هاوية، ويكشف بذاته عن طاقات بلَّورية لا تنتهي ("تبزغ اليابسة

من الحياة، أرى أرضاً جديدة..."[12]. إن هيرزوغ هو الذي قدّم في هذا الفيلم أجمل الصور الكريستالية في تاريخ السينما. وقام أندري تاركوفسكي بمحاولة مماثلة، وكررها في أفلامه، ولكنها ظلت مغلقة دائماً: يشكّل فيلم المرآة (Le miroir) بلَّورة دوّارة لها وجهان إذا ارتبط فيها الأمر بالشخصية البالغة التي تشاهَد (أمه، زوجته)، ولها أربعة وجوه إذا ارتبط فيها الأمر بالثنائيين المرئيين (الأم والطفل الذي كانه فيما مضى، زوجته والطفل الذي رُزق به). وتدور البلَّورة على ذاتها مثل رأس يبحث سائلاً عن وسط كامد: ما هي روسيا، ما هي روسيا...؟ ويبدو أن الرشيم تجمّد في هذه الصور المخضلة والمغسولة والشفيفة مع وجوهه المزرقّة تارة والبُنِّيَّة طوراً، في حين أن الوسط الأخضر يبدو تحت المطر وكأنه لا يستطيع أن يتجاوز حالة بلورة سائلة تحافظ على سرِّها. هل ينبغي الظن بأن كوكب "سولاريس" الرخو سيعطي الجواب، وسيوفّق بين الأقيانوس وبين الفكر، وبين الوسط والرشيم، وسيُبرز في آن معاً الوجه الشفاف للبلَّورة (المرآة التي تم العثور عليها) والشكل القابل للبلورة بالنسبة إلى العالم (المسكن الذي تمّ العثور عليه)؟ إن فيلم سولاريس (Solaris) لا يتيح هذا التفاؤل، أما فيلم Stal-ker فيعيد الوسط إلى كمود منطقة غير محددة، ويعيد الرشيم إلى اعتلال الشيء الذي يُخفق، وإلى وضع الباب المغلق. إن العنصر المغسول عند تاركوفسكي (المرأة التي تغسل شعرها أمام حائط رطب، كما نرى في فيلم المرآة)، وإن الأمطار التي تترك إيقاعها على كل فيلم من أفلام تاركوفسكي هي بشدة الأمطار نفسها لدى أنطونيوني أو كيروساوا، ولكن لها وظائف أخرى تطرح السؤال الآتي دائماً: ما هي العوسجة المشتعلة، ما هي النار، ما هي الروح، ما هي الإسفنجة التي ستوقف سيلان هذه الأرض؟ لاحظ سيرج داني أن بعض السينمائيين السوفييت (أو سينمائيي أوروبا الشرقية

(12) حول التقارب بين مناظر هيرزوغ الطبيعية والتصوير البلوري والرؤيوي وبين سالفنان الألماني كاسبار دافيد فريدريش، انظر: Alain Masson, "La toile et l'écran," *Positif*, no. 159.

مثل زانوسي) كانوا يميلون، بعد دوفجنكو، إلى المواد الثقيلة وإلى مشاهد الطبيعة الصامتة الكثيفة، والتي تخلت عنها الصورة/ الحركة في السينما الغربية[13]. في الصورة/ البلورة يوجد هذا البحث المتبادل والأعمى والمتلمِّس طريقه، الذي يسعى إلى إدراك العلاقة بين المادة والعقل: أي خلف الصورة/ الحركة، أو "ما يجعلنا من الأبرار".

استعيدت مقولتا الرشيم والمرآة أيضاً في الأفلام التي تنفّذ حالياً، وفي الأفلام التي تعكسها. وهاتان المقولتان اللتان اخترقتا جميع الفنون الأخرى، وجب عليهما أن تؤثرا أيضاً في السينما. فتارة نرى أن الفيلم هو الذي ينعكس في إحدى المسرحيات أو في مشهدية معيَّنة وفي لوحة ما أو ينعكس – أكثر من ذلك – في فيلم داخل الفيلم، وطوراً هو الفيلم الذي يستمد مادته من عملية تكوينه أو من فشله في تكوين نفسه. وأحياناً تتمايز المقولتان: فمونتاج الجذب عند إيزنشتاين قدّم صوراً مرآتية؛ وفي فيلم العام المنصرم في مارينباد لـ ألان رينيه وألان روب غرييه، كان المشهدان المسرحيان الكبيران مؤلفين من صور مرآتية (وفندق مارينباد بأكمله عبارة عن بلورة خالصة بوجهيه الشفاف والكامد وبالتبادل بينهما)[14]. وعلى

---

(13) Serge Daney, *Libération* (29 Janvier 1982),
"لقد طور الأميركيون دراسة الحركة المستمرة (...)، ودرسوا الحركة التي تُفرغ الصورة من وزنها ومادتها. (...)، في أوروبا والاتحاد السوفييتي، سمح بعضهم لأنفسهم أن يتناولوا الحركة من جانبها الآخر: المبطّأ والمقطَّع. ونظر بارادجانوف وتاركوفسكي (وقبلهم إيزنشتاين ودوفجنكو وبارنيت) إلى المادة في تراكمها وانسدادها، ونظروا إلى جيولوجيا العناصر والقمامات والكنوز وهي تتكون ببطء. لقد صنعوا سينما كتلة الجليد السوفييتية، صنعوا هذه الإمبراطورية الراسخة. شاءت هذه الإمبراطورية أم أبت".

(14) قام دانيال روشيه بتحليل مفصّل للأبيض والأسود، للرائق والكامد، وأشكال التوزيع والتبادل بينهما، في فيلم العام المنصرم في مارينباد: انظر: Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *Etudes cinématographiques*,
ويركز روبير بينايون (R. Benayoun) على بلاط الغرف والجليد الأبيض والأحجار الكريمة السوداء: مارينباد "هي كريستال تستخدمه البصّارات" (*Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock, p. 97).

العكس، فإن فيلم 8½ لفيلّيني هو صورة رشيمية راحت تتكون وتتغذّى من إخفاقاتها (ما عدا ربما المشهد الكبير للتخاطر، الذي يقدم صورة مرآتية). أما فيلم حالة الأشياء (L'état des choses) لفيم فيندرز (Wim Wenders)، فبقدر ما يمثل حالة رشيمية منقوصة بقدر ما يتبّدد ولا يستطيع أن يعكس نفسه إلا داخل الأسباب التي منعته من ذلك. وبوستر كيتون الذي يعرَّف أحياناً بأنه عبقري دون انعكاس، هو ربما السينمائي الأول مع دزيغا فيرتوف الذي أدخل الفيلم في الفيلم. وحدث ذلك مرةً في فيلم شرلوك الأصغر بشكل صورة مرآتية، ومرة أخرى في فيلم المصور بالكاميرا (Le Cameraman)، في شكل رشيم مرّ عبر السينما وراح يتكون. وعلى العكس أحياناً تتقاطع المقولتان أو الحالتان وتجتمعان وينتهي التمايز بينهما، كما في رواية مزيفو النقود لأندريه جيد[15] (André Gide). في فيلم غرام لغودار، تتكون اللوحات الفنية الحية الموسيقية، ولكن العاملة والمرأة ورب العمل هم أيضاً صورة مرآتية لما يعكسهم. وعند ريفييت، يكون التمثيل المسرحي صورة مرآتية لأنه لا يكف عن الإخفاق، ولأنه الرشيم الذي لا يقوى على التكاثر والانعكاس، ومن هنا ينبع الدور الغريب للتكرار عند بيريكليس (Périclès) في فيلم باريس ملك لنا أو عند فيدر في فيلم الحب المجنون (L'amour fou). ونرى ذلك في صيغة أخرى في فيلم القصة الخالدة (L'histoire immortelle) لأورسون ويلز لقد كان الفيلم بكامله عبارة عن صورة مرآتية لخرافة يرويها رجل عجوز، ولكن المرة الأولى التي رويت فيها أنبتت الخرافة نفسها وأعادتها إلى البحر[16].

---

(15) لقد قارن ريمون بيلور وآلان فيرمو بطريقة عامة فيلم *8½* لفيلّيني برواية أندريه جيد: *Fellini I, Etudes cinématogrophiques*.

(16) يؤكد فريدريك فيتو (Frédéric Vitoux) على الجانب البلوري لصور البحّار الذي يساق إلى المنزل قائلاً: "ينزل نور أصفر ساطع على البحار فيكلِّله بهالة، في حين أن مجمل المسرحية وأن السيد كلاي (Clay) يبقيان في النور الخفيف البارد الذي تحققه إنارة بالرمادي والأزرق" (*Positif*, no. 167 (Mars 1975), p. 57).

كان من المحتَّم أن تمر السينما، أثناء أزمة الصورة/ الفعل، بتأملات هيغيلية كئيبة تتعلق بموتها: فإذا لم تكن لديها قصة تحكيها، تنكفئ على نفسها ولن تقوى من ثم إلا على سرد قصتها هي (فيم فيندرز). ولكن إذا كانت العملية المرآتية والعملية الرشيمية قد واكبتا الفن بشكل دائم دون أن تنهكاه، فلأن الفن وجد فيهما بالأحرى وسيلة لتشكيل صور خاصة. والفيلم في الفيلم، كذلك، لا يدل على أن التاريخ انتهى، ولا يمتلك ثقة بالنفس أكثر مما تمتلكه اللقطة الاسترجاعية أو الحلم: إنه فقط طريقة يجب أن تنال ضرورتها على أية حال في الواقع أنه طريقة تركيب صورة الكريستال. وإذا طبقنا هذا النهج، وجب أن يتأسس على اعتبارات قادرة على منحه تسويغاً عالياً. وسنلاحظ أن العمل الإبداعي في العمل الإبداعي غالباً ما ارتبط، في جميع الفنون، بالفكرة القائلة بوجود مراقبة أو استنطاق أو انتقام أو مكيدة أو مؤامرة. لقد كان هذا صحيحاً بالنسبة إلى المسرح في المسرح ما ينطبق على هاملت وأيضاً على الرواية عند أندريه جيد. لقد رأينا الأهمية التي اتخذها موضوع المؤامرة في السينما، مع أزمة الصورة/ الفعل؛ ولا نجدها فقط عند ريفيت، بل نجد انتشار جو تآمري خانق في فيلم العام المنصرم في مارينباد. ومع ذلك، ما وُجدتْ في هذا الشأن إلا وجهة نظر ثانوية، لو لم تتوافر للسينما أقوى الأسباب التي تعطيها عمقاً جديداً وفريداً. السينما كفن لها علاقة مباشرة بمؤامرة دولية مستمرة تفرض عليها شروطها، شأنها شأن العدو الأكثر حميمية والذي لا يمكن الاستغناء عنه. وتتمثل هذه المؤامرة بالمال؛ ما يحدد الفن الصناعي ليس النقل الآلي، بل العلاقة التي أصبحت داخلية مع المال. تقول القاعدة الصارمة للسينما بأن عرض دقيقة سينمائية يكلف نهاراً من العمل الجماعي؛ وعلق فيلّيني على ذلك قائلاً: "عندما لا يوجد تمويل، ينتهي الفيلم". المال هو الوجه الخلفي لجميع الصور التي تعرضها السينما في مكان ما، والأفلام التي يدور موضوعها حول المال، ولو بشكل ضمني، هي أفلام في الفيلم

أو حول الفيلم[17]. هذا هو واقع الحال الحقيقي: فهو ليس هدفاً للسينما، كما يقول فيلم فيندرز، ولكنه بالأحرى علاقة تكوينية بين الفيلم الذي يُنجَز والمال الذي هو عصب الفيلم. في فيلم حالة الأشياء، يُظهر فيندرز الفندق المقفر والمدمر، ويظهر فريق العمل في الفيلم الذي يقبع فيه أفراده في عزلتهم لأنهم كانوا ضحية مؤامرة، مفتاحها في مكان آخر؛ والجزء الثاني من الفيلم يكتشف هذا المفتاح على أنه الوجه الخلفي له والمتمثل بعربة المنتج الهارب الذي سيتم اغتياله، ما يؤدي إلى موت المخرج، وهذا يدل على أنه لا توجد ولا يمكن أن توجد معايرة أو مساواة في علاقة التبادل المشتركة بين الكاميرا والمال.

المال المتمثل بالزمن هو الذي يلغّم السينما ويشكّل لعنة قديمة لها. فإن صحّ أن الحركة - باعتبارها ثابتاً من الثوابت - تتكفل بمجموعة من التبادلات أو بالمعايرة والتناظر، فإن الزمن بطبيعته هو مؤامرة التبادل اللامتكافئ أو هو استحالة التعاير. وبهذا المعنى، تكون له علاقة بالمال: ثمة صيغتان لكارل ماركس "المادة – المال – المادة (M-A-M)" وهي صيغة تكافؤ، ولكن هناك صيغة "المال – المادة – المال (A-M-A)" وهي صيغة التكافؤ المستحيل أو التبادل المزيف وغير المتناظر. كان غودار يقدم فيلمه غرام كفيلم يطرح مشكلة التبادل تحديداً. وإذا كان فيندرز كما رأينا كان هيربيه قد قال في مؤتمرٍ مدهش وسافلر أن المكان، في أفلامه الأولى، قد اعتبر الكاميرا كمكافئٍ عام لكل حركة انتقال، فإنه اكتشف في فيلم حالة الأشياء استحالة في التكافؤ بين الكاميرا والزمن، لأن الزمن هو المال أو تداول المال. المكان والزمان أصبحا غاليين وبتزايد في العالم الحديث.

---

(17) لقد خصصت مجلة *Cinématographe* عددين خاصين لـ "المال في السينما"، العددان 26 و27، نيسان/ أبريل وأيار/ مايو 1977. وإذا حلّلنا الأفلام التي يلعب فيها المال دوراً كبيراً لوجدنا – كما لو أن الأمر طبيعي – مقولة الفيلم الذي ينعكس في الفيلم. وننوه بمقالة تنبؤية لميراي لاتيل (Mireille Latil) عنوانها "بريسون والمال" وتحلل دور المال وأهميته في أعماق بريسون قبل أن يصنع الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه.

كان على الفن أن يصبح فناً صناعياً عالمياً، أي أن يصبح سينما، كما يشتري جانباً من المكان وجزءاً من الزمان كسندات مالية متخيلة من رأس المال البشري[18]. هذا لم يكن الموضوع المعلن لرائعته المال، بل كان موضوعها الضمني (وفي فيلم مستوحى من تولستوي، أظهر بريسون أن المال – لأن له علاقة بالزمن – يجعل كل إصلاح للشر وكل مساواة وكل تعويض مالي عمليةً مستحيلة، إلا إذا تم ذلك بنعمة الله. باختصار نرى في العملية نفسها أن السينما تجابه شرطها المسبق، أي المال، وأن الصورة/ الحركة تنسحب أمام الصورة/ الزمن. ما يعبّر عنه الفيلم داخل الفيلم هو هذه الحلقة الجهنمية بين الصورة والمال، وهذا التضخم الذي يزج به الزمن في التعامل، وهو ذلك "الارتفاع الصادم". الفيلم هو الحركة، ولكن الفيلم في الفيلم هو المال وهو الزمن. وهكذا فإن الصورة/ البلورة تتلقى المبدأ الذي يؤسس لها: أي إطلاق التبادل اللامتناظر واللامتساوي والمنقطع النظير، أي إعطاء الصورة مقابل المال، إعطاء الزمن مقابل الصور، تحويل الزمن والوجه الشفاف والمال والوجه الكامد، كخذروف الأطفال الذي يدور على رأسه. وسينتهي الفيلم عندما ينقطع المال...

(2

مع امتلاك الصورة/ البلورة عناصر كثيرة متمايزة، فإن عدم قابليتها للاختزال يعود إلى الوحدة غير المنقسمة لصورة متحققة ولصورتها الافتراضية. ولكن ما هذه الصورة الافتراضية المندمجة مع الصورة المتحققة؟ ما معنى كلمة "صورة متبادلة"؟ لم يكفّ برغسون عن طرح السؤال والبحث عن الإجابة داخل هاوية الزمن. ما هو متحقق، هو دائماً حاضر. ولكن الحاضر يتغير أو يمضي. نستطيع دائماً أن نقول إنه يتحول

(18) Michel L'Herbier, "Le cinématographe et l'espace, chronique financière," reproduit in: Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, pp. 97 – 104.

إلى ماضٍ عندما لا يعود موجوداً، وعندما يحل مكانه حاضر جديد. ولكن هذا لا يعني شيئاً[19]. ينبغي أن يمضي لكي يأتي الحاضر الجديد، وينبغي أن يمضي وهو حاضر، وفي اللحظة التي يكون حاضراً فيها. يجب إذن أن تكون الصورة حاضرة وماضية، وما زالت حاضرة وطواها الماضي في آن وفي الوقت نفسه. وإذا لم تمضِ في حين أنها حاضرة، فلن يمضي الحاضر أبداً. فالماضي لا يعقب الحاضر الذي كفّ عن الحضور، إنه يتعايش مع الحاضر الذي كانه. الحاضر هو الصورة المتحققة، وهو ماضيها المعاصر، إنه الصورة الافتراضية، الصورة المرآتية. يقول برغسون إن التضلال (paremnésie) (وهو توهّم ما شوهد سابقاً، وما عيش سابقاً) يجعل هذه البداهة لافتة: ثمة ذكرى للحاضر، تعاصر الحاضر نفسه، وتلتصق به كما يلتصق الدور بالممثل. "إن وجودنا الحالي، كلما تحقق في الزمن كلما ازدوج على هذا النحو بوجود افتراضي وبصورة مرآتية. لكل لحظة من لحظات حياتنا هذان الملمحان: ملمح متحقق وآخر افتراضي، وإدراك من جهة وذكرى من جهة أخرى. (...) مَن سَيَعي الازدواج المستمر لحاضره كإدراك وذكرى (...) يشبّه نفسه بالممثل الذي يؤدي دوره بشكل آلي، مصغياً إلى ما يقول وناظراً إلى ذاته وهو يمثل"[20].

إذا أطلق برغسون على الصورة الافتراضية كلمة "ذكرى خالصة"، فلكي يميّزها بنحو أفضل عن الصور الذهنية والصور/ الذكرى، وعن الحلم وأحلام اليقظة، التي يمكن أن نخلط بينها. والحقيقة أن هذه كلها هي صور افتراضية، ولكنها متحققة أو قيد التحقق في إدراكات أو في

(19) *L'énergie spirituelle*, p. 914 (131),
"كيف يمكن القول إن الذكرى لن تنشأ إلا عندما ينتهي كل شيء؟" ويلاحَظ أن برغسون لا يتكلم عن الكريستال: الصور الوحيدة التي يذكرها هي صور بصرية وسمعية ومغناطيسية.

(20) *L'énergie spirituelle*, pp. 917 - 919 (136 - 139).

حالات نفسية. ولا بد من أن تتحقق بالنسبة لواقع جديد، وبالنسبة إلى واقع آخر يختلف عن الواقع الذي كانت عليه: من هنا تأتي هذه الحلقات الواسعة نوعاً ما، مستحضرة صوراً ذهنية بناءً على مقتضيات حاضر جديد يتحدد كحاضر أعقب الحاضر القديم، ويحدد الماضي كحاضر سابق وفقاً لقانون التعاقب الزمني (فالصورة/ الذكرى ستكون إذن مؤرَّخة). على العكس، تتحدد الصورة الافتراضية الخالصة، ليس بالنظر إلى حاضر جديد تكون فيه قديمة ومنقضية، بل بالنظر إلى المتحقق الحاضر الذي تكوّن ماضيه، بنحو مطلق ومتزامن: وكصورة خاصة، هي مع ذلك "ماضٍ بعامة" أي أنها لم تؤرَّخ بعد[21]. ومع أنها افتراض خالص، فلا ينبغي أن تتحقق، ما دامت متواشجة مع الصورة المتحققة التي تشكل معها الحلقة الصغرى التي تصلح كقاعدة أو كنقطة ارتكاز لسائر الصور الأخرى. إنها الصورة الافتراضية التي توازي صورةً متحققة مثيلة. إنها حلقة "متحقق/ افتراضي" موجودة فعلاً، وليست تحققاً للافتراضي بمقتضى راهن متنقل، إنها صورة/ كريستال، وليست صورة عضوية.

بدلاً من أن تتحقق عليها أو تتحقق في صورة محققة أخرى ليست الصورة الافتراضية حالة نفسية أو وعياً: فهي موجودة خارج الوعي، موجودة في الزمن، ولا ينبغي أن نجد مزيداً من المشقة للتسليم بالإلحاح الافتراضي للذكريات الصرفة في الزمن، أكثر من التسليم بالوجود الراهن للأشياء غير المدرَكة في المكان. ما يخدعنا هو أن الصورة/ الذكرى، وحتى الصور/ الحلم أو حلم اليقظة تراود وعياً يعطيها بالضرورة مظهراً متقلباً أو متقطعاً، حسب الحاجات المؤقتة لهذا الوعي. ولكن إذا سألنا أين يجد الوعي هذه الصور/ الذكرى، وهذه الصور/ الحلم أو حلم اليقظة التي يستدعيها حسب حالاته، لعدنا إلى الصور الافتراضية الخالصة التي لا

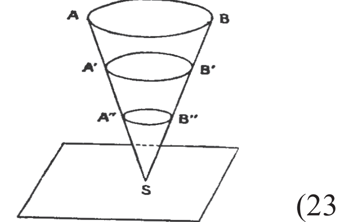
---

(21) *L'énergie spirituelle*, p. 918 (137).

تكون تلك الصور إلا طرقاً أو درجات لتحقيقها. فكما أننا ندرك الأشياء حيث هي، وبما أن علينا أن نقيم في الأشياء لندرك، كذلك سنبحث عن الذكرى حيث هي، وينبغي علينا أن نقيم بقفزة واحدة في الماضي عامةً وفي هذه الصور الافتراضية الخالصة التي حافظت على وجودها على امتداد الزمن. في الماضي كما هو في ذاته، وكما يحتفظ بذاته، سنبحث عن أحلامنا وذكرياتنا، وليس العكس[22]. بهذا الشرط فقط ستحمل الصورة الذكرى علامة الماضي الذي يميزها من صورة أخرى أو من صورة/ حلم، وهذه علامة بيّنة على منظور زمني: وتستمدان هذه العلامة من "الافتراضية الأصلية". لذا كان بوسعنا سابقاً أن ندمج الصور الافتراضية بالصور الذهنية، والصور/ الذكرى بالصور الحلم أو حلم اليقظة: وكانت تلك حلولاً عديدة غير كافية، ولكنها تتجه نحو الحل الصحيح. وتحيل الحلقات الواسعة نوعاً ما، والنسبية دائماً، بين الحاضر والماضي، تحيل من جهة إلى حلقة صغرى داخلية بين حاضر معين وماضيه الخاص به، وبين صورة متحققة وصورتها الافتراضية؛ وتحيل، من جهة أخرى، إلى حلقات هي افتراضية وتزداد عمقاً، وتحشد الماضي برمَّته كل مرة، ولكن تسبح أو تغوص فيه الحلقات النسبية كي ترتسم واقعياً وتستعيد جَناها المؤقت[23]. للصورة/ الكريستال ملمحان: لها حد داخلي يحيط بكافة

---

(22) جميع هذه المواضيع مفصّلة في كتاب **المادة والذاكرة**، الفصل الثالث.

(23) 

من هنا نصل إلى الترسيمة الثانية الكبرى لبرغسون المتمثلة بالمخروط الشهير الذي أورده في ص 302 (181) من كتاب **المادة والذاكرة**:

لا شك في أن النقطة S هي الحاضر الراهن؛ ولكنها ليست نقطة بحصر المعنى، =

الحلقات النسبية، ولكن لها غلافاً قصياً ومتغيراً وقابلاً للتشوُّه يحيط بتخوم العالم، لا بل يتجاوز حركات العالم. إن الرشيم البلوري الصغير والكون الرحب القابل للتبلور، يندرجان كلاهما في قوة التوسع للمجموع الذي يشكله الرشيم والكون. فالذواكر والأحلام، وحتى العوالم، ليست سوى حلقات نسبية ظاهرة تخضع لتبدلات هذا الكل. إنها درجات أو طرق تحققٍ تتدرج بين هذين الطرفين النقيضين: الراهن والافتراضي/ أي الراهن وعنصره الافتراضي على الحلقة الصغيرة، والافتراضات المتوسعة في الحلقات العميقة. ومن الداخل تتواصل الحلقة الصغيرة الداخلية مع الحلقات العميقة، مباشرة، من خلال الحلقات النسبية فقط.

ما يشكل الصورة/ الكريستال هو العملية الأساسية جداً للزمن: فما دام الماضي لا يتشكل بعد الحاضر الذي كانه، بل يتشكل في الوقت ذاته، يجب على الزمن أن ينشطر في كل لحظة إلى حاضر وماضٍ مختلفين في طبيعتهما، أو عليه أيضاً أن يشطر الحاضر في اتجاهين متغايرين، ينطلق أحدهما باتجاه المستقبل ويهبط الآخر باتجاه الماضي[24]. لا بد للزمن أن ينقسم أثناء توضّعه أو جريانه: ينقسم إلى طفرتين متغايريتن، تمرر الأولى الحاضر بأكمله وتحافظ الأخرى على الماضي بأكمله. ويتشكل الزمن في

= لأنها تشمل ماضي هذا الحاضر، وتشمل الصورة الافتراضية التي تضاعف الصورة/ الراهنة. أما مقاطع المخروط ...A'B' AB فليست حلقات نفسية قد تتماشى مع الصور/ الذكريات، إنها حلقات افتراضية بحتة، تشمل كل واحدة منها ماضينا كما يُحفظ بذاته (الذكريات الخالصة). لا يترك برغسون أي التباس في هذا المجال. ذلك أن الحلقات النفسية للصور/ الذكرى أو للصور/ الحلم تتشكل فقط عندما "نقفز" من S إلى أحد هذه المقاطع، كي نحقق هذه الافتراضية أو تلك التي عليها عندئذ داخل حاضر جديد هو S.

(24) **الطاقة الروحية (*L'énergie spirituelle*)**، ص 914 (132). وهذه هي الترسيمة

O

الثالثة التي لم يجد برغسون ضرورة لرسمها.

هذا الانقسام، وهو ما نراه في الكريستال. الصورة/ الكريستال ليست الزمن، ولكننا نرى الزمن في الكريستال. نرى في الكريستال الأساس الدائم للزمن، أي الزمن غير المعدود، نرى كرونوس وليس خرونوس[25]. هو الحياة غير العضوية التي تحيط بالعالم. وصاحب الرؤى والرائي هو ذاك الذي يرى في الكريستال، وما يراه هو انزياح الزمن كانشطار وانقسام. ولكن برغسون يضيف أن هذا الانقسام لا يصل إلى مداه. ذلك أن الكريستال لا يتوقف عن إبدال الصورتين المتمايزتين اللتين تشكلانه: أي الصورة الراهنة للحاضر الذي يجري والصورة الافتراضية للماضي الذي يُحفظ، وهما صورتان متمايزتان مع أننا لا نغرق بينهما، وبقدر ما يستحيل التفريق بينهما بقدر ما هما متمايزتان، ما دمنا لا نعرف أيهما هذه وأيهما تلك. هذا هو التبادل اللامتكافئ أو نقطة اللاتفريق، وهذه هي الصورة المتبادلة. يعيش الكريستال دائماً عند الخط الفاصل، فهو نفسه "خط فاصل يهرب بين الماضي المباشر الذي انقضى وبين المستقبل المباشر الذي لم يتكوّن (...)، هو مرآة متحركة تعكس الإدراك دائماً وتحوله إلى ذكرى". ما نراه في الكريستال إذن هو انشطار لا يتوقف الكريستال نفسه عن تدويره حول ذاته، ويمنعه من بلوغ هدفه، ما دام تمايزاً أبدياً، تمايزاً راح يتشكل ويستعيد دائماً في داخله الحدود المتمايزة، كي يعيد إطلاقها دون توقف. "إن التقعير[26] لا يضاعف الوحدة، كما يفعل الانعكاس الخارجي؛ فلأنه مرآتية داخلية لا يستطيع

(25) دون التطرّق إلى أسطورة الإله كرونوس (والد زوس)، تدل كلمة "كرونوس" من الناحية اللغوية على "اللاقيمة" بينما تدل كلمة "خرونوس" في اليونانية على الزمن والقَدَر، ويمكن ترجمتها إلى العربية بكلمة "دهر" (المترجم).

(26) la mise en abyme التقعير أو الإرهاد المرآتي مصطلح نقدي وضعه الروائي الفرنسي أندريه جيد (André Gide) وهي تقنية سردية تقوم على تضمين بنية أو حدث أو نص في بنية أو حدث أو نص ومفادها أن كل عمل يظهر داخل عمل ويقترن التقعير بالمرآة. وخير مثال عن هذه التقنية صورة الإشهار الشهير للبقرة الضاحكة التي تحمل فيه صورتها وهي تحمل قرطاً آخر وتتعدّد الصورة إلى ما لانهاية (المراجع).

قط إلّا مضاعفتها" وإخضاعها "إلى انشطارات دائماً جديدة ولا تنتهي"[27]. الصورة/ الكريستال هي نقطة اللاتمييز بين صورتين متمايزتين، الصورة الراهنة والصورة الافتراضية، أما ما نشاهده في الكريستال فسهو الزمن بالذات، أو شيء من الزمن في حالته النقية، ولا ينتهي التمايز بين الصورتين من التشكل. ثمة أيضاً حالات كريستالية أخرى، حسب طرق تشكلها وحسب الأشكال التي نراها فيها. لقد حللنا آنفاً عناصر الكريستال؛ وبوسعنا أن نسمي الآن كل حالة من هذه الحالات "كريستال الزمن"[28].

تبدو الأطروحات الكبرى التي طرحها برغسون حول الزمن على النحو الآتي: يتعايش الماضي مع الحاضر الذي كانه؛ يتحفظ الماضي بذاته كماضٍ بالمعنى العام للكلمة (أي أنه ماضٍ غير تسلسلي)؛ ينشطر الزمن في كل لحظة إلى حاضر وماضٍ، إلى حاضر يمر وإلى ماضٍ ينحفظ. غالباً ما اختُزلت البرغسونية في الفكرة الآتية: الديمومة ذاتية وقد تشكل حياتنا الروحية. ربما كان على برغسون أن يتكلم هكذا، وعلى الأقل في البداية. ولكنه لاحقاً قال شيئاً آخر، قال: الجانب الذاتي الوحيد هو الزمن، الزمن غير التسلسلي الملتقط أثناء تأسسه، ونحن نكون داخل الزمن، وليس العكس. من نافل القول أن نكون داخل الزمن، وهذا مع ذلك هو أرفع مفارقة. الزمن ليس العنصر الجوّاني فينا بل العكس تماماً، إنه الجوانية التي تخترقها وتدفعنا إلى الحركة والعيش والتغيير. برغسون أكثر قرباً من كَنْت مما يظن هو نفسه: عرّف كَنْت الزمن على أنه شكل من أشكال الجوّانية، بمعنى أننا داخل الزمن (ولكن برغسون ينظر إلى هذا الشكل بطريقة مختلفة عن طريقة كَنْت). في الرواية، بروست هو الذي سيتمكن من القول

(27) وحول أعمال بروينغ قال ساباتييه: إنها انعكاس، دون أن تكون صنواً، انظر: Jean Ricardou, p. 73.

(28) إن فيليكس غواتاري (Félix Guattari) هو الذي ابتكر عبارة "كريستال الزمن": *L'inconscient machinique*, Éd. Recherches.

إن الزمن ليس داخلنا، بل نحن داخل الزمن الذي ينشطر ويتلاشى هو ذاته ويجد ذاته داخل ذاته ويمرر الحاضر ويحتفظ بالماضي. في السينما، ثمة ربما ثلاثة أفلام تظهر كيف نسكن الزمن، وكيف نتحرك فيه بتلك الطريقة التي تجرفنا وتنتشلنا وتوسَّعنا، وهي: زفينيغورا (Zvenigora) لدوفجنكو، وفيرتيغو (Vertigo) لهيتشكوك، وأحبك أحبك (Je t'aime je t'aime) لرينيه.

في فيلم رينيه تُعتبر الكرة الكامدة الضخمة من أجمل الصور الكريستالية، في حين أننا نرى الزمن بذاته في الكريستال، ونرى فيه تدفق الزمن. الذاتية ليست قط ذاتيتنا، هي الزمن، أي الروح أو العقل، هي الافتراضي. الراهن هو دائماً موضوعي، ولكن الافتراضي هو الذاتي: في البداية كان ما نكابده خلال الزمن هو الانفعال؛ ثم أصبح الزمن نفسه افتراضية صرفة تنشطر إلى مؤثِّر ومتأثر، أي "انفعال الذات بالذات"، كتعريف للزمن.

(3

لنفترض حالة مثالية تمثّل الكريستال الكامل المكتمل. إن صور ماكس أوفولس هي بلَّورات كاملة الأوصاف. وسطوحها هي مرايا مائلة، كما نرى ذلك في فيلم سيدة الـ... (Madame de...). ولا تكتفي المرايا بعكس الصورة الراهنة، بل تشكل الموشور والعدسة التي لا تكف الصورة المنشطرة فيها عن الجري خلف ذاتها كي تلتحق بذاتها، كما لو كانت فوق حلبة السيرك، في فيلم **لولا مونتيس** (Lola Montès). ففوق الحلبة أو في الكريستال تتحرك الشخصيات الحبيسة، أكانت تفعل أم تنفعل، على غرار أبطال ريمون روسيل[29] (Raymond Roussel) الذين حققوا

(29) ريمون روسيل (1877-1933) كاتب فرنسي اعتبره السورياليون الفرنسيون من مؤسسي حركتهم (المترجم).

مآثرهم داخل قطعة ألماس أو داخل قفص زجاجي، تحت ضوء قزحي (كما في فيلم العدوّة الرقيقة (La tendre ennemie)). لا يستطيع المرء أن يدور إلا داخل الكريستال: على هذا النحو كانت حلقة الوقائع والألوان (لولا مونتيس) ورقصات الفالس، وأيضاً أقراط الأذن (سيدة الـ...)، والنظرات الدائرية للمشرف على اللعب في فيلم الحلقة (La ronde). إن الكمال الكريستالي لا يُبقي على أي عنصر خارجي: فلا توجد عناصر خارجية للمرآة أو الديكور، بل فقط وجه خلفي تمر فيه الشخصيات التي تتوارى أو تموت، وقد غادرتها الحياة التي أعيد بثها في الديكور. في فيلم المسرّة (Le plaisir)، نلاحظ أن نزع القناع عن وجه الراقص العجوز لا يُظهر أي عنصر خارجي، بل يُظهر قفا يصرف الطبيب المستعجل عن حفلة الرقص ثم يعيده إليها[30]. وحتى في المناجيات الرقيقة والمألوفة التي يبديها السيد لوايال القاسي القلب في فيلم لولا مونتيس لا يتوقف عن ضخ الحياة فوق الخشبة للبطلة التي خارت قواها. إذا ما تأملنا العلاقات عموماً بين المسرح والسينما، لن نجد أنفسنا في الوضع الكلاسيكي الذي قال بأن الفنين هما وسيلتان مختلفتان لترهين صورة افتراضية بذاتها، دون القول بـ "مونتاج جذب" يلعب فيه مشهد مسرحي (أو سيرك... إلخ.) صُوّر سينمائياً دورَ صورة افتراضية تأتي لتمديد أمد الصور الراهنة، بإضافة لحظة إليها أثناء تحقيق اللقطة. الوضع مختلف تماماً: الصورة الراهنة والصورة الافتراضية تتعايشان وتُبلوِران، وتدخلان في حلقة تنقلنا باستمرار من هذه الصورة إلى تلك، وتشكلان "مشهداً واحداً" هو هو تنتمي فيه الشخصيات إلى الواقع، مع أنها تمثّل دوراً. بوجيز العبارة، نقول إن الواقع

(30) Michel Devillers, "Ophuls ou la traversée du décor," *cinématographe*, no. 33 (Décembre 1977). Louis Audibert ("Max Ophuls et la mise en scène"),

يتم تتبّع مسار كل شخصية حتى تصل إلى نقطة ثبات تتفق عموماً مع وجه أو ديكور ثابت. بوجيز العبارة لحظة عدم اليقين (...). والحركة في الإضمار الرائع تقتلع الزمن من البعد البائس المكان. وهكذا الحال في تعاقب الفالس في فيلم **السيدة** ...

كله والحياة برمَّتها أصبحا مشهداً، وفقاً لمقتضيات إدراك بصري وصوتي خالص. عندئذ لا يكتفي المشهد بتقديم لقطة، إذ يصبح الوحدة السينمائية التي تستبدل اللقطة أو تشكل لقطة سياقية. نحن أمام مسرحة سينمائية بامتياز، أو "مسرحية زائدة" كما قال بازان، وإن السينما وحدها هي القادرة على أن تقدمها للمسرح.

ربما يعود أصل ذلك إلى الروائع التي قدمها تود براونينغ. بيد أن المسوخ عند أوفولس لم يعودوا حتى بحاجة إلى اتخاذ هيئات مسخية. فهم يتابعون جولتهم في الصور المجمدة والمثلوجة. وماذا نرى في الكريستال الكامل؟ نرى الزمن، ولكن الزمن الذي التفّ وتكوّر على ذاته، في الوقت الذي كان فيه ينشطر. إن فيلم لولا مونتيس يمكنه أن يتضمن كثيراً من اللقطات الاسترجاعية: وهذا الفيلم يثبت – إن لزم الأمر – كم أن اللقطة الاسترجاعية وسيلة ثانوية لا تحمل قيمة إلا إذا استخدمت في إجراء أكثر عمقاً. فما يهمنا هنا ليس الصلة بالحاضر الراهن والبائس (السيرك) مع الصورة/ الذكرى للحظات الحاضر القديمة الرائعة. واستحضار الذكريات موجود فعلاً، وما يكشفه بعمق أكبر هو انشطار الزمن، لأنه يمرر جميع لحظات الحاضر ويجعلها تتطلع إلى السيرك كما لو أنها تتطلع إلى مستقبلها، ولأنه أيضاً يحافظ على جميع لحظات الماضي ويضعها في السيرك كالعديد من الصور الافتراضية والذكريات الخالصة. تشعر لولا مونتيس هي نفسها بالدوار الناجم عن هذا الانشطار عندما – بمفعول السُكْر والحمى – ألقت بنفسها من أعلى عمود السيرك إلى الشبكة الصغيرة التي كانت تنتظرها تحت: لقد رؤي هذا المشهد كما من عدسة مَسْكة الريشة التي كان يكتسب بها ريمون روسيل. فانشطار الصورتين وتمايزهما، أي الصورة الراهنة والصورة الافتراضية، لا يذهبان إلى مداهما، لأن الحلقة الناجمة عن ذلك لا تكف عن إعادتنا من هذه إلى تلك. المسألة فقط هي مسألة دوار واهتزاز.

عند رينوار أيضاً، ومنذ فيلم بائعة الكبريت الصغيرة (La petite marchande d'allumettes) الذي بدت فيه شجرة عيد الميلاد مزينة بالبلورات، نرى أن الدمى الآلية والأحياء والأشياء والانعكاسات تدخل في حلقة من التعايش والتبادل تشكل "مسرحة لا تشوبها شائبة". وفي فيلم العربة الذهبية (Le carrose d'or)، وصل هذا التعايش وهذا التبادل ذروتها، وتم ذلك بواسطة طرفي الكاميرا أو الصورة، أي الصورة الراهنة والصورة الافتراضية. ولكن ما بالكَ عندما تكف الصورة عن أن تكون مسطحة وذات وجهين، وعندما يضم إليها عمق مجال الرؤية طرفاً ثالثاً؟ إن عمق مجال الرؤية، كما في فيلم قاعدة اللعبة (La règle du jeu)، هو الذي يؤمّن تداخل اللقطات، وسيل المرايا، ومنظومة العلاقات بين الأسياد والخدم، وبين الأحياء والدمى المتحركة، وبين المسرح والواقع، وبين الراهن والافتراضي. وعمق مجال الرؤية هو الذي يُحلّ المشهد محل اللقطة. يضاف إلى ذلك أن هناك تردداً في تكليفه بالدور الذي أراده بازان، أي الوظيفة الخالصة للواقع. ويهدف عمق مجال الرؤية إلى تشكيل صورة كريستالية، وإلى استيعاب الواقع الذي له جانب افتراضي وجانب راهن أيضاً[31]. بيد أن هناك فرقاً بين بلورات رينوار وبلورات أوفولس. فعند رينوار، ليست البلورة على الإطلاق صافية وكاملة الأوصاف، ففيها شائبة وتصدع ومراوغة. إنها دائماً مشروخة. وهذا ما يتبدى في عمق مجال

---

(31) لقد أكد بازان استبدال المشهد باللقطة، كما يحققه عمق مجال الرؤية: *Jean Renoir*, Champ libre, pp. 80 - 84 (et *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, pp. 74 - 76).

ولكنه رأى أن لعمق مجال الرؤية وظيفة واقعية، وخاصة عندما يشدد على التباس الواقع. يبدو لنا بالأحرى أن لهذا العمق وظائف عديدة مختلفة، حسب المخرجين وحسب الأفلام. لقد رأى فيه ميخائيل روم (Michaël Romm) وظيفة مسرحة، (*L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, pp. 227 - 229),

وغالباً ما تم ذلك على هذا النحو عند رينوار، بشرط أن تتغير الوظيفة وتتطور أثناء تصوير اللقطة السياقية.

الرؤية: في البلورة لا يوجد فقط التفاف تطويقي، بل شيء ما سيهرب إلى القعر ويتوغل فيه عن طريق الطرف الثالث أو البعد الثالث، أي عن طريق الشرخ. كان هذا صحيحاً بالنسبة إلى مرآة الصورة المسطّحة، كما نرى ذلك في فيلم العربة الذهبية، ولو بشيء من الضبابية، في حين أن عمق مجال الرؤية يدل على أن البلورة موجودة هنا من أجل شيء ما يهرب إلى الأعماق وعبر الأعماق. إن فيلم قاعدة اللعبة يخلق تعايشاً بين الصورة الراهنة للبشر والصورة الافتراضية للحيوانات، بين الصورة الراهنة للأحياء والصورة الافتراضية للدمى المتحركة، وبين الصورة الراهنة للشخوص والصورة الافتراضية لأدوارهم طول فترة العيد، وبين الصورة الراهنة للأسياد والصورة الافتراضية عند الخدم، وبين الصورة الراهنة للخدم والصورة الافتراضية التي لهم عند الأسياد. في المرآة، كل شيء عبارة عن صورة متدرّجة في العمق. ولكن عمق مجال الرؤية يوفر دائماً داخل الحلقة قاعاً يمكن أن يتسرب به شيء ما، أي الشرخ على السؤال القائل: "من هو ذاك الذي لا يلعب قاعدة اللعبة". ثمة للغرابة إجابات عديدة، ومنها مثلاً إجابة تروفو: إنه الطيار. ومع ذلك نجد أن الطيار يبقى محتجزاً داخل البلورة وأسير الدور الذي يؤديه، ويتوارى عندما تقترح عليه المرأة أن يهرب معها. ولاحظ جان – بيار بامبيرجيه (Jean-Pierre Bamberger) أن الشخصية الوحيدة التي هي خارج اللعبة، والممنوعة من ولوج القصر مع أنه لها، والتي ليست في الخارج ولا في الداخل بل في القاع دوماً، هي شخصية خفير الصيد، وهو الوحيد الذي لا قرين ولا انعكاس له. فعندما ظهر فجأة وخرق الخطر وتعقب الخادم الذي خالف قواعد الصيد، وقتل الطيّار عن طريق الخطأ، فإنه هو الذي كسر الحلقة وكسر البلورة المصدوعة وأخرج منها محتوياتها بطلقة من بندقيته.

إن فيلم قاعدة اللعبة هو أحد أجمل أفلام رينوار، ولكنه لا يسلّمنا مفاتيح أفلامه الأخرى. ذلك أنه فيلم متشائم وعنيف. فهُو يتعدى على الفكرة الشاملة عند رينوار. وتقول هذه الفكرة الشاملة بأن الكريستال أو

المشهد لا يكتفي بتمرير الصورة الراهنة والصورة الافتراضية داخل حلقة، وباستيعاب الواقع في مسرح معمم. ومن دون اللجوء إلى العنف، وبتطوير التجريب، سيبزغ شيء ما من الكريستال، وسيخرج منه ثانيةً واقعٌ جديد يتجاوز الراهن والافتراضي. يجري كل شيء كما لو أن الحلقة تُستَخدم لتجريب الأدوار، وكما لو أن أدواراً تجرَّب فيها حتى يتم العثور على الدور الجيد الذي فيه يتم الهروب بغية الوصول إلى واقع شديد الوضوح. بوجيز العبارة نقول إن الحلقة والدورة ليستا مغلقتين، لأنهما نابعتان من اختيار ويبرزان كل مرة أحد الفائزين. لقد أُخذ على رينوار أحياناً ميله إلى "الحرتقة" والارتجال، في الإخراج وفي إدارة الممثلين. غير أن هذا الأمر فضيلة خلاقة، مرتبطة باستبدال المشهد باللقطة. فالمسرح، في نظر رينوار، لا يمكن فصله – بالنسبة للشخوص والممثلين على السواء – عن ذلك المشروع القائم على تجريب الأدوار واختيارها، حتى يتم العثور على من يتجاوز المسرح ويدخل في الحياة[32]. وفي فترات التشاؤم التي كان يمر بها رينوار، راح يشك في إمكانية فوز أحدهم في اللعبة: عندئذ لن يبقى أمامه إلا طلقات الحارس النارية التي ستفجر البلّورة، كما حدث في فيلم قاعدة اللعبة، أو دوّامات النهر بفعل العاصفة وحبّات المطر المفرقعة، كما في فيلم لعبة في الريف (Partie de campagne). ولكن رينوار، حسب مزاجه،

---

(32) حول المشاركة الظاهرية لرينوار، انظر بازان (Bazin)، ص 69–71. وغالباً ما نجد عند رينوار أن الممثل يؤدي دور شخصية بدأت تمثل دوراً هي نفسها: وهكذا نرى أن بودو يجرّب أدواراً متتالية عند بائع الكتب؛ ونرى في فيلم قاعدة اللعبة أن الصياد المخالف يجرب دور خادم غرفة النوم، مثلما أن المركيز يجرب جميع جوانب دور المركيز. في هذا المعنى سيتكلم إريك روهمر عن نوع من المبالغة عند رينوار، وسيشير إلى الوظيفة الانتقالية الناجمة عنها. "عرفت هذه المبالغة فترات انقطاع، كما لو أن الممثل الذي تعب من الاصطناع استرد أنفاسه، لا لأنه عاد من جديد إلى ذاته (أي المخرج)، بل لأنه تماهى مع الشخصية. وهكذا تتعزز الصدقية: أي أن الشخصية بأدائها شخصيتها، تعود هذه الشخصية عندما لا تمثل، في حين أن الممثل عندما يؤدي دور الشخصية لا يمسي إلا الممثل مرة ثانية" (*Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Editions de L'Etoile, p. 208).

راهن على الربح: ثمة شيء يتشكّل داخل الكريستال وسينجح في الخروج عبر الشرخ وفي التفتح بحرية. تلك كانت حالة بودو (Boudu) الذي يعثر على الساقية، عند خروجه من المسرح الحميم والمنعزل لبائع الكتب الذي جرّب فيه العديد من الأدوار. وتلك ستكون حالة هارييت (Harriet) في فيلم النهر (Le fleuve) الرائع، حيث يحاول الأطفال الملتجئون داخل نوع من البلورة أو داخل نوع من الكوخ الهندي أن يؤدوا بعض الأدوار التي يتحول بعضها إلى مأساة يذهب ضحيتها الأخ الأصغر، ولكن الفتاة ستتدرب فيها على دورها إلى أن تجد فيه الإرادة القوية في الحياة التي تختلط بالنهر وتلتحق به. ويقترب هذا الفيلم كثيراً من أسلوب الممثلة الأميركية فلورانس لورانس (Florence Lawrence). بالنسبة إلى رينوار، فإن المسرح يحتل المقام الأول، لأن الحياة تنبع منه. لا قيمة للمسرح إلا لأنه يبحث عن فن في العيش، وهذا ما تعلّمه الزوجان المتنافران في فيلم مسرح صغير (Petit théâtre): "أين ينتهي المسرح إذن، وأين تبدأ الحياة؟"، لا يكف رينوار عن طرح هذا السؤال. يولد الإنسان في بلَّورة، ولكن هذه البلَّورة لا تحتوي إلا على الموت، وبعد تجريبه الموتَ، يجب أن تنبعث منه الحياة. مع أن الأستاذ بالغ وراشد في فيلم غداء فوق المرج الأخضر (Déjeuner sur l’herbe)، فإنه سيعرف هذه المغامرة. الرقص الجامح في نهاية فيلم French Cancan ليس رقصاً دائرياً وانحساراً للحياة داخل الحلقة، داخل المشهد المسرحي، كما عند أوفولس، بل هو على العكس عَدْواً وطريقة ينفتح المسرح على الحياة وينهال عليها، جارفاً نيني (Nini) في مياه جارية وهائجة. في نهاية فيلم العربة الذهبية تجد ثلاث شخصيات دورها الحي، في حين أن كاميليا تبقى داخل البلورة، ولكن لتجرب فيها بعض الأدوار التي قد يجعلها أحد هذه الأدوار تجد كاميليا الحقيقية[33].

---

(33) انظر تروفو في كتابه عن: Bazin, pp. 206-262. وفي فيلم العربة الذهبية نجد سؤال رينوار: "أين ينتهي المسرح، أين تنتهي الحياة؟".

لذا فإن رينوار، بانخراطه تماماً في الذائقة العامة للمدرسة الفرنسية التي ركزت على الماء، سيستخدمها بطريقة خاصة جداً. ثمة في نظره حالتان للماء، الماء المتجمد على الزجاج، زجاج المرآة المسطحة أو زجاج الكريستال العميق، والماء الحية والجارية (أو الريح التي تأخذ دور الماء في فيلم غداء فوق المرج الأخضر. لقد كان رينوار أقرب كثيراً إلى موباسان منه إلى المدرسة الطبيعانية، وغالباً ما كان موباسان يرى الأشياء عبر زجاج نافذة، قبل أن يتابع مجراها فوق نهر. في فيلم لعبة في الريف، يراقب الرجلان عبر النافذة وصول العائلة، ويؤدي كل منهما دوره، دور الصفيق بالنسبة إلى أحدهما، ودور العاطفي المتوسوس. ولكن، عندما يتطور الحدث فوق النهر، فإن محنة الحياة تُسقط دوريهما وتظهر الصفيق فتى طيباً، في حين أن العاطفي يظهر مغوياً لا وازع له.

ما يشاهد عبر زجاج النافذة أو داخل الكريستال هو الزمن بحركته المزدوجة، التي تجعل لحظات الحاضر تمضي وتستبدل لحظةً بأخرى من خلال توجهها نحو المستقبل، ولكنها تحفظ الماضي برمته وتسقطه في قاع مظلم. إن هذا الانشطار وهذا التمايز لم يذهبا إلى حدهما الأقصى عند أوفولس، لأن الزمن يتكوّن، ولأن وجهيه كانا يعاودان الانطلاق في الحلقة ويتناوبان على تحميل قطبيها فيحجبان المستقبل. وعلى العكس الآن، إذ يستطيع هذا الانشطار أن يؤدي إلى نتيجة، ولكن بشرط أن يخرج أحد اتجاهي الزمن من الكريستال، عبر نقطة الهروب. ومن لا تعيين الراهن والافتراضي، يجب أن ينشأ تمايز جديد فيكون أشبه بواقع جديد لم يكن موجوداً من قبل. فكل ما هو ماضٍ يقع في الكريستال، ويبقى فيه: ذلك أن الشخوص جرّبوا بالتناوب مجموع الأدوار المتجمدة والمتجلدة والجاهزة سلفاً والشديدة التشابه، وهي أدوار ميتة أو تتكلم عن الموت وعن الرقص الجنائزي للذكريات، وهو ما تكلم عنه برغسون وما نجده في القصر في فيلم قاعدة اللعبة أو في القلعة في فيلم الوهم الكبير (La grande illusion). وقد يكون بعض هذه الأدوار بطولياً، كما في

دورَي الضابطين العدوَّين اللذَين يمارسان أدواراً عتيقة أو لطيفة، كتجربة الحب الأول عندهما: ومع ذلك فإن هذه الأدوار مستنكرة لأنها منذورة للذكرى. غير أن تجربة الأدوار ضرورية كي يخرج اتجاه الزمن الآخر، اتجاه الأزمان الحاضرة التي تمضي ويستبدل بعضها بعضاً، كي يخرج من المشهد وينطلق نحو مستقبل ما، وكي يخلق هذا المستقبل كتبجّس للحياة. فالهاربان سينجوان بسبب التضحية التي يقدّمها الآخر. ستنجو هارييت لأنها استطاعت أن تتخلى عن دور حبّها الأول. وبعد أن نجا بودو من المياه، ستنقذه هذه المياه، وسيتخلى عن أدواره المتتابعة التي باحت بها له الأحلام الحميمة لبائع الكتب وزوجته. نخرج من المسرح لنلتحق بالحياة، ولكن هذا الخروج يجري بشكل لا شعوري، مع جريان الماء، أي مع جريان الزمن. عندما نخرج من الزمن، عندها يمنح الزمن ذاتَه مستقبلاً. وهنا لا بد من السؤال الآتي: أين تبدأ الحياة؟ فالزمن داخل الكريستال تميّز بحركتين، ولكن إحداهما هي التي تتولّى شؤون المستقبل والحرية، بشرط الخروج من الكريستال. عندها سينشأ الواقعي، عندما يتخلص من الإحالة الأبدية إلى الراهن والافتراضي، من الحاضر والماضي. عندما أخذ سارتر على ويلز (وعلى فيلمه المواطن كين) أنه أعاد تشكيل الزمن على قاعدة الماضي، بدل أن يفهمه انطلاقاً من بُعد المستقبل، ربما لم يكن يعي أن السينمائي الأقرب إلى تمنياته هو رينوار. فرينوار هو الذي كان يمتلك وعياً حياً بهوية الحرية ضمن مستقبل جماعي أو فردي، وضمن اندفاع نحو المستقبل وانفتاح عليه. لا بل هو الوعي السياسي لرينوار، والطريقة التي بها تصوَّر الثورة الفرنسية أو الجبهة الوطنية[34].

(34) الجبهة الوطنية هي التجمع اليساري الذي استلم السلطة في فرنسا في حزيران/ يونيو عام 1936 وتصدى لصعود الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا. وانصب جهدها على تحسين الوضع الاقتصادي والسياسي لفرنسا. وأشاد بها الاتحاد السوفييتي. لكنها سقطت عام 1939 قبيل الحرب العالمية الثانية (المترجم).

ثمة ربما حالة ثالثة: أي عندما يمسَك بالكريستال خلال تشكله ونموّه وعندما يُنسب إلى "الرشيمات" التي تؤلفه. وفي الواقع لا يوجد أبداً كريستال مكتمل؛ فكل كريستال هو لامحدود مبدئياً، وهو قيد التشكل، ويتشكل برشيم يندمج في الوسط فيُجبَر على التبلور. لم تعد المسألة تتعلق بما يخرج من الكريستال وكيف يخرج منه، بل بالعكس تتعلق بما يدخل فيه. ذلك أن كل دخول هو رشيم كريستالي وعنصر مكوِّن. سنتعرف إلى الطريقة التي صارت شيئاً فشيئاً طريقة فيلّيني. لقد بدأ بأفلام التيه التي فكّكت الروابط الحسية الحركية والتي أبرزت صوراً بصرية وسمعية خالصة، كما في الروايات المصورة والتحقيقات المصورة وحفلات المنوعات والأعياد... ولكن المقصود بذلك كان الهروب والرحيل والمغادرة. ومع مرور الزمن صار هذا يعني الدخول في عنصر جديد وزيادة مرات الدخول. هناك دخول جغرافي ونفسي وتاريخي وأثري... إلخ.: كجميع مرات الدخول إلى روما أو عالم المهرجين. وأحياناً هناك دخول مزدوج بنحو ظاهر؛ وعلى هذا النحو كان عبور نهر روبيكون في فيلم روما فيلّيني (Roma Fellini) تنويهاً تاريخياً – وكوميدياً – يتم بواسطة تذكر أيام المدرسة. ومن الممكن مثلاً أن نحصي في فيلم $8_{1/2}$ عدد مرات الدخول وما يعادله من أنواع الصور: ذكريات الطفولة، الكواليس، التسليات، أحلام اليقظة، الاستيهامات، الفترات المعيشة سابقاً[35]. ومن هنا ينبع هذا العرض الذي يشبه المقرنصات، وهذه الصورة المحبوسة في أطر، وهذه المربعات الشطرنجية، وهذه الكوى، وهذه المقصورات المسرحية، وهذه النوافذ التي طبعت الأفلام الثلاثة الآتية الساتيريكون (Le saty-ricon) وجولييت الأشباح (Juliette des esprits) ومدينة النساء. وفيها

---

(35) لا يصح هذا فقط على فيلّيني. لقد أجرى أوليبه إحصاءً كاملاً عن أنواع الصور الموجودة في فيلم العام المنصرم في مارينباد فوجد أن فيه: صور/ ذكرى، ورغبة، وذكرى زائفة، واستيهاماً، وتعقلاً... ("Ce soir à Marienbad", *La Nouvelle Revue française* (Octobre-Novembre 1961)).

يحدث شيئان معاً. فمن جهة هناك الصور البصرية والصوتية التي تُبَلْوِر: إذ تجتذب مضمونها وتجعله يتبلور وتضفي عليه صورة راهنة وصورة افتراضية وصورة مرآتية. ثمة عدد متساوٍ من الرشيمات وممرات الدخول: فعند فيلّيني نلاحظ أن المَشاهد والعروض الجاذبة قد حلت محل خشبة المسرح واستبعدت عمق اللقطة السينمائية. ولكنها من جهة أخرى عندما تشرع في الاندماج، تشكل كريستالاً واحداً ووحيداً ينحو نحو التنامي اللامتناهي. ذلك أن الكريستال برمته ليس إلا المجموع المنظَّم لرشيماته أو الخط العرضاني الذي يخترق جميع مداخله.

لقد أدرك فيلّيني المبدأ الاقتصادي القائل إن المدخل مدفوع وحده. فلا وحدة لروما، ما عدا وحدة المشهد الذي يجمع في داخله جميع المداخل. يغدو المشهد شاملاً، ولا يكف عن التنامي، وبالضبط لأن ليس هناك شيء آخر سوى المداخل في المشهد، وهي رشيمات في هذا الصدد. لقد حدّد أمينغوال بعمق ابتكار المشهد هذا عند فيلّيني، دون التفريق بين المشاهِدين والمشاهَدين، ومن دون مشاهدين ومخرج وكواليس وخشبة مسرح: إنه أشبه بحديقة عملاقة مثل حديقة لونا بارك أكثر منه بمسرح، وفيها تنقلنا الحركة التي أصبحت حركة العالم، من واجهة زجاجية إلى واجهة أخرى، ومن مدخل إلى آخر عبر الحواجز[36]. عندها نفهم الفرق بين فيلّيني وأوفولس:

---

(36) لقد كرَّس بارتيليمي أمنغوال مقالين لمقولة المشهد وتطوره عند فيلّيني: *Fellini, I et II*. ففي أفلام فيلّيني الأولى أظهر كيف أنه ركّز على الانطلاق وعلى إيجاد المخارج؛ ولكنه منذ فيلم ليالي كابيريا (*Les nuits de Cabiria*) عاد إلى ذلك، ثم لم يطرح فكرة الخروج: I, pp. 15-16. ويحلل أمينغوال الشكل المقرنص والمحبوس في لونا بارك العملاقة، أو أنه يحلل "المعرض الدولي" الذي يبنيه فيلّيني خلال أفلامه: II, pp. 89-93. ويجد معارضة بينه وبين رينوار، ويخص رينوار بعبارات قاسية (I, p. 26). فلا نرى مع ذلك كيف أن مقولة "المسرح/ الحياة" أقل عمقاً من الفكرة الفيلّينية الخاصة بالمشهد، وطبعاً بشرط أن نضع كلاً من هذه الأفكار في سياقها السينمائي: فخارج هذا السياق، لا قيمة لا لهذه ولا لتلك.

لا يشوب الكريستال عند فيلّيني أي شرخ نستطيع أو يجب أن نخرج منه لكي نصل إلى الحياة، ولكن هذا الكريستال ليس بالاكتمال المسبق والمصقول الموجود في كريستال سيحتفظ بالحياة ليجمّدها. إنه كريستال دائم التكون والتوسع ويبلور كل ما يلمسه، وتمنحه رشيماته قدرة لا محدودة على التنامي. إنه الحياة كمشهد، كمشهد في كامل عفويته مع ذلك.

هل هذا يعني أن جميع المداخل متساوية الأهمية؟ نعم، من دون شك، باعتبارها رشيمات. ومن المؤكد أن الرشيمات تحتفظ بالتمايز الموجود بين أنواع الصور البصرية والسمعية التي تبلورها، وبين الإدراكات والذكريات والأحلام والاستيهامات... ولكن هذه التمايزات تصبح غائمة، لأن هناك تجانساً بين الرشيم والكريستال، إذ ليس الكريستال برمته إلا رشيماً أوسع في طور النمو. ولكن تتدخل تمايزات أخرى، بما أن الكريستال هو مجموع منظّم: فبعض الرشيمات تجهض، وبعضها ينجح، وبعضها ينفتح، وبعضها ينغلق، على غرار جداريات روما التي تتلاشى أمام النظر وتصبح كامدة. لا نستطيع أن نصرّح بذلك مسبقاً، حتى لو كانت لدينا أحاسيس مسبقة. يبقى أن هناك اختياراً يجري (ولو بطريقة تختلف عن طريقة رينوار). فلنأخذ كمثال المداخل والرشيمات المتعاقبة في إحدى روائع فيلّيني، وهي فيلم المهرجون (Les clowns). إن المدخل الأول، كما الحال في أغلب الأحيان عند فيلّيني، هو ذكرى الطفولة. ولكن هذه الذكريات تتبلور مترافقة مع انطباعات عن كابوس أو عن بؤس (المهرِّج الأبله). ويتمثل المدخل الثاني بالبحث التاريخي والاجتماعي من خلال مقابلة مع المهرجين: فهؤلاء وأماكن التصوير السينمائي يتناغمون وتتناغم مع الفريق الذي شرع بالتصوير ويشكلون معها انسداداً للمدخل. والمدخل الثالث الأخطر هو مدخل أركيولوجي يتم داخل أرشيف التلفزيون. وهو على الأقل يقنعنا – في نقطة التصنيف التي نعالجها – بأن المتخيّل أفضل من الأرشيف (ذلك أن المتخيل هو وحده الذي يستطيع تطوير

الرشيم). والمدخل الرابع هو مدخل حركي: لكنه ليس صورة/ حركة قد تمثل مشهد سيرك، بل هو صورة مرآتية تمثل حركة عالم، حركة منزوعة الذاتية، حركة تعكس موت السيرك في موت المهرّج. إنه الإدراك الهَوَسي لموت المهرّج، وإنه الجري الجنائزي الحثيث ("بسرعة أكبر، بسرعة أكبر")، ومنه تتحول عربة التشييع إلى زجاجة شامبانيا ينضح منها المهرج. وهذا المدخل الرابع ينسدّ بدوره في الفراغ والصمت، كما ينتهي أحد الأعياد. ولكن مهرجاً عجوزاً، كان قد أُهمل في المدخل الرابع (كان يلهث ويتحرك بسرعة)، سيفتح مدخلاً خامساً، مدخلاً صوتياً وموسيقياً خالصاً: فببوقه يستنكر زميله الراحل، فيجيبه بوق آخر. فالموت هو أشبه بـ"بداية للعالم"، هو كريستال صوتي، لقد صدح هذان البوقان كل منهما وحده، ومع ذلك كان أحدهما انعكاساً للآخر وصدى له...[37].

إن ترتيب الكريستال ثنائي القطب، أو بالأحرى ثنائي الوجه. فمن خلال إحاطته بالرشيم، يبث فيه تسارعاً واندفاعاً، وأحياناً يخلق فيه تقافزاً وتشظياً سيشكلان الوجه الكامد من الكريستال؛ وأحياناً أخرى يُضْفي عليه نقاوة هي أشبه بتجربة الخلود. وكتب على أحد الوجهين "ناجون!"، وعلى الوجه الآخر "هالكون!"، في مشهد أخروي تمثله صحراء فيلم **الساتيريكون**[38]. ولكننا لا نستطيع الحكم مسبقاً؛ ذلك أن الوجه الكامد يستطيع أن يصبح رائقاً بسبب تحوّل بطيء يطرأ عليه، وأن الوجه الرائق يمكن أن يتبدّى مخيباً للأمل ومكفهرّاً، كما عند كلاوديا (Claudia) في فيلم $8_{1/2}$. هل سينجو كل شيء، كما تشير إلى ذلك الرقصة الحلقية الأخيرة في فيلم $8_{1/2}$ وهي التي تجذب جميع الرشيمات حول الطفل الأبيض؟ هل

---

(37) انظر تحليل: ميراي لاتيل لو دانتك (Mireille Latil-Le Dantec) في: *Fellini II*. لفيلم المهرجون.

(38) انظر الصفحات التي كتبها هنري ميلر حول مشروع أوبرا بالتعاون مع الموسيقى الملحّن إدغار فاريز (Edgard Varèse): *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, pp. 195 – 199.

سيهلك كل شيء كما في الارتعاشات الآلية والتشظيات الجنائزية التي تؤدي إلى المرأة الآلية في فيلم كازانوفا (Casanova)؟ قطعاً ليس الكل واحداً وليس الآخر كله، وليس الوجه الكامد للكريستال، ومثال عليه سفينة الموت التي تنساب فوق بحر مصنوع من البلاستيك، كما في فيلم أماركور، والتي تدل على الوجه الآخر الذي يتحرر من غير أن يموت، في حين أن الوجه الرائق، المشابه لصاروخ المستقبل كما في فيلم $8_{1/2}$، ينتظر أن تخرج الرشيمات من مقرنصها أو من اندفاعها الجنائزيين كي يحملها. حقاً إن الاختيار شديد التعقيد، وهو أشبه بـ "procadence" [إيقاع مسبق] كما قال فيلّيني للدلالة في آن على المسار المحتوم للانحطاط وعلى إمكانية الطلاوة أو الإبداع الذي يرافقه بالضرورة (بهذا المعنى، قال عن نفسه إنه "متواطئ" تماماً مع الانحطاط والتعفّن).

ما نراه في الكريستال هو دائماً انبجاس الحياة والزمن في انشطارهما وتباينهما. وخلافاً لرينوار، لم يعد أي شيء يخرج من الكريستال فحسب، ما دام الكريستال في نموّ مستمر، بل كأن علامات الاختيار قد انقلبت. عند فيلّيني، الحاضر أو تعاقب فترات الحاضر التي تمضي هو الذي يشكل الرقصة الجنائزية. إن فترات الحاضر تمضي بسرعة نحو الموت، وليس نحو المستقبل. فيلّيني هو المخرج الذي استطاع أن يصنع أروع اللوحات عن المسوخ: تستعرضها الكاميرا المتنقلة، متوقفة عند هذا المسخ أو ذاك، ولكنها تلتقطها في الزمن الحاضر، ثمة طيور جارحة أزعجتها الكاميرا فتحط الرحال فيها ولو للحظة. لا يمكن للنجاة إلا أن تكون في الجانب الآخر، في جانب لحظات الماضي التي تدوم: وهنا تعزل لقطةٌ ثابتة أحد الشخوص وتخرجه من السلسلة، وتعطيه – ولو للحظة – فرصةً أبدية بذاتها، وإمكانية صالحة دائماً حتى إن لم تتحقق في الواقع. هذا لا يعني أن فيلّيني كان مولعاً بالذاكرة والصور/ الذكرى: إذ ليس لديه أي تقديس للحظات الحاضر القديمة. هذا موجود بالأحرى عند شارل بيغي (Charles Péguy)، إذ يرسم التعاقب الأفقي لفترات الحاضر العابرة سباقاً إلى الموت، في حين

أن كل حاضر يتطابق مع خط عمودي يربطه عميقاً بماضيه الخاص، كما يربطه بماضي لحظات الحاضر الأخرى، فيقيم بينها جميعها تعايشاً واحداً ووحيداً، ومعاصرة واحدة ووحيدة، تعايشاً مع "الجواني" أكثر منه مع الخالد. لا نتعاصر مع الطفل الذي كُنّاه، من خلال الصورة/ الذكرى، بل من خلال الذكرى الخالصة، كما أن المؤمن يشعر بنفسه معاصرة للمسيح. يقول فيلّيني إن الطفل فينا هو معاصر للبالغ وللمسنّ واليافع. وها هو الماضي الذي يدوم يتمتع بجميع فضائل الشروع والشروع المتجدد: فهو الذي يحفظ في صميمه وجنباته زخم الواقع الجديد، وتبّجس الحياة. إحدى أجمل الصور في فيلم أماركور تظهر مجموعة من تلاميذ الثانوي، منهم الخجول والمهرِّج والحالم والتلميذ الجيّد... إلخ أمام الفندق الكبير بعد نهاية الفصل الدراسي؛ وبينما كانت بلورات الثلج تنزل راح كل واحد من جانبه وكلهم جميعاً يرقصون رقصة خرقاء أحياناً، وأحياناً أخرى يقلدون إحدى الآلات الموسيقية فيتقدم أحدهم بخط مستقيم، ويرسم الآخر دوائر ويدور ثالث حول نفسه... ثمة في هذه الصورة معرفة علمية بحساب المسافة الدقيق الذي يفصل هذا عن ذاك بينهم. إنهم يغوصون في عمق لم يعد عمق الذاكرة، بل عمق تعايش نصبح فيه معاصرين لهم، مثلما يصبحون هم معاصرين لجميع "الفصول" الماضية والقادمة. فالملمحان – ملمح الحاضر الذي يمضي ويتوجه نحو الموت وملمح الماضي الذي يدوم ويحتفظ برشيم الحياة – لا يكفّان عن التداخل والتقاطع. إنه طابور المتعالجين بالمياه المعدنية الذين تهاجمهم الكوابيس في فيلم $8_{1/2}$، طابور تقطعه صورة حلمية لفتاة نورانية، هي الممّرضة البيضاء التي توزع دفوف الإيقاع. وأياً كانت السرعة أو البطء، فإن الخط المستقيم وكاميرا التنقيل يشبهان نزهة على صهوات الخيول وعَدْواً وخبباً. ولكن النجاة تأتي من متوالية موسيقية تحط على أحد الوجوه أو تلتف حوله، فتخرجه من الطابور. لقد كان فيلم سترادا (Strada) بحثاً عن تلك اللحظة الهائمة التي تحط فيها المتوالية الموسيقية فوق الرجل الذي استعاد هدوءه. وعلى مَنْ

ستحط هذه المتوالية، فتهدئ الروع في فيلم $8_{1/2}$، هل تحط على "كلاوديا" أو على الزوجة أو حتى على العشيقة، أو فقط على الطفل الأبيض المسجَّل في مدرسة داخلية أو على ذاك الذي عاصر جميع فترات الماضي، والذي ينقذ كل ما يمكن إنقاذه؟

ليست الصورة الكريستالية بصرية أكثر مما هي صوتية، وكان فيلِكس غاتاري على حق عندما عرّف كريستال الزمن على أنه "متتالية" موسيقية بامتياز[39]. أو ربما المتتالية الموسيقية ليست سوى مكوّن موسيقي يتعارض أو يختلط مع مكوّن إيقاعي آخر: هو الخبب. قد يكون الحصان والطائر صورتين لافتتين، تحمل إحداهما الأخرى أو تزجّ بها، ولكن الأخرى تعود إلى الحياة من تلقاء ذاتها حتى التبعثر الأخير أو التلاشي (في كثير من الرقصات يأتي خبب متسارع ليجعل خاتمة للأشكال الدائرية). الخبب واللاحقة هما ما نسمعهما في الكريستال، كأنهما بُعدا الزمن الموسيقي، يكون أحدهما تسارع لحظات الحاضر التي تمرّ، ويكون الآخر ارتقاءَ أو تهاوي لحظات الماضي التي تدوم. وإذا طرحنا مشكلة مزيّة موسيقي السينما، لا يبدو لنا أن هذه المزية تستطيع فقط أن تتحدّد بجدلية الصوتي والبصري اللذين قد يدخلان في توليفة جديدة (إيزنشتاين، أدورنو (Adorno)). ما تصبو إليه موسيقى السينما بحد ذاتها، هو إبراز المتوالية والخبب كعنصرين خالصين وكافيَين، في حين أن مكوّنات أخرى كثيرة تتدخل حتماً في الموسيقى بعامةً، إلا في حالات استثنائية، كما الحال في البوليرو. صحّ هذا على الويسترن

---

(39) يطور غاتاري بالضبط تحليله المتعلق بـ "كريستال الزمن" بناءً على المتوالية أو على الجملة الصغيرة التي وردت عند بروست: ص 239 وما يليها. ونحيل أيضاً إلى نصّ كليمان روسيه (Clément Rousset) حول المتوالية، خاصة حول متوالية "البوليرو" للموسيقي موريس رافيل (Maurice Ravel): "Archives," *La Nouvelle Revue Française*, no. 373 (Février 1984).

وحول الخبب كترسيمة موسيقية محددة في شتى الثقافات، انظر: - François Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature*, Kliencksieck, p. 26.

(Western)، وفيه تأتي الجملة الموسيقية لتقطع إيقاعات الخبب (كما في فيلم سيصفر القطار ثلاث مرات (Le train sifflera trois fois) لـ زينمان (Zinnemann) وتيومكين (Tiomkin))؛ ويظهر هذا بوضوح أكبر في الكوميديا الموسيقية حيث تتجابه الخطوة والمشية الإيقاعيتان، وتكون أحياناً عسكريتين حتى عند الفتيات الراقصات، تتجابه مع الأغذية الميلودية. ولكن هذين العنصرين يتداخلان، كما في فيلم ينبلج الصباح لكارنيه (Carné) وجوبير (Jaubert)، وفيه الأصوات الجديدة ونقرات الإيقاع تحدد نوع الإيقاع، في حين أن الفلوت الصغير يطلق اللحن. وعند غريميون، وهو أحد المخرجين الأكثر استخداماً للموسيقى، يحيل الخبب ورقصات الفاراندول إلى المتواليات، أكانت منفصلة أم مندمجة (رولان – مانويل (Roland-Manuel)). وهذه النزعات تؤدي إلى تعبير كامل عندما تتحول الصورة السينمائية إلى صورة كريستال. عند أوفوليس المخرَج في التطابق بين المتوالية والخبب، في حين أنهما متمايزان عند رينوار وفيلّيني، فيأخذ أحدهما على عاتقه قوة الحياة، والآخر قوة الموت. ولكن قوة الحياة عند رينوار ترتبط بلحظات الحاضر الذي يندفع نحو المستقبل وبالخبب، أكان الخبب في رقصة الفرينش كونكان أم في نشيد المارسيييز الوطني، في حين أن المتوالية تأسّى لما بدأ يسقط في الماضي. قد نقول عكس ذلك، بالنسبة إلى فيلّيني: فالخبب يرافق العالم الذي يهرع إلى نهايته، في زلزال أرضي وفي قصور حراري هائل وفي عربة الموت، ولكن المتوالية تخلّد بدايةً لعالم ما وتخلّصه من الزمن المنقضي. ونلاحظ ذلك في هرولة المهرِّجين الملطخي الوجوه وفي متوالية المهرِّجين ذوي الوجوه البيضاء. ولكن الأمور ليست بهذه البساطة، وثمة شيء غامض في التمييز بين المتواليات وأنواع الخبب. وهذا هو الذي يجعل التعاون بين فيلّيني والموسيقي نينو روتا (Nino Rota) تعاوناً خارقاً. ففي نهاية فيلم بروفا الأوكسترا (Pro-va d'orchestra) نسمع في البداية خبباً واضحاً جداً تؤديه آلات الكمان، ولكن تعقبه متوالية تعزف بهدوء، إلى أن تلتحم الحركتان التحاماً حميماً

متعاظماً، وتتعانقان كما يتعانق المصارعون، بين هالكين/ ناجين وناجين/ هالكين... وتغدو الحركتان الموسيقيتان موضوع الفيلم، ويغدو الزمن زمناً صوتياً.

الحالة الأخيرة التي يجب النظر فيها هي حالة الكريستال الذي راح يتحلل. وأفلام فيسكونتي تبيّن ذلك. ولقد بلغت هذه الأفلام درجة الإتقان حينما استطاع أن يمايز ويحرك أربعة عناصر أساسية كان يهجس بها، ولها روابط شتى. في المقام الأول عالم الأغنياء الأرستقراطي أو عالم قدامى الأغنياء الأرستقراطيين: إنه عالم بلّوري، ولكنه مصنوع من بلّور اصطناعي، لأنه خارج التاريخ والطبيعة وخارج الخلق الإلهي. وسيشرح القس ذلك في فيلم الفهد (Guépard): إننا لا نفهم هؤلاء الأغنياء، لأنهم خلقوا عالماً لهم، عالماً لا نستطيع أن نفهم قوانينه، وما يبدو فيه ثانوياً وغير مناسب يصبح ملحّاً وفي غاية الأهمية، وتفوتنا دوافع هؤلاء الأغنياء كما تفوتنا الشعائر التي نجهل ديانتها (فلا نفهم الأمير العجوز الذي يعود إلى بيته الريفي ويقود النزهة في الطبيعة). وهذا العالم ليس عالم الفنان/ المبدع، مع أن فيلم موت في البندقية (Mort à Venise) يقدم لنا أحد الموسيقيين الذي يتّصف عمله بأنه مفرط في نزعته الثقافية والذهنية. وليس هذا العالم أيضاً عالم هواة فن فحسب. إنهم بالأحرى محاطون بالفن، و"يفقهون" الفن كعمل وحياة في آن، ولكن هذه المعرفة هي التي تفصل بينهم وبين الحياة والإبداع، كما نلاحظ ذلك عند البروفسور في فيلم عنف وصبابة (Violence et passion). إنهم يجاهرون بالحرية، ولكنها حرية يستأثرون بها كامتياز فارغ جاءهم من مكان آخر، جاءهم من أجداد ينحدرون منهم ومن الفن الذي يحيطون به أنفسهم. فلويس الثاني أراد أن "يثبت حريته"، ولكن المبدع الحقيقي فاغنر هو من طبقة أخرى أكثر بساطة وبعيدة عن الواقع. أراد لويس الثاني أدواراً كتلك التي تقلقه من الممثل المنهك. يسيطر الملك على قصوره المقفرة، كما يقود الأمير نزهته في الطبيعة، ويتم ذلك في حركة تُفرغ الفن والحياة من كل "جوّانية". وتبلغ

عبقرية فيسكونتي ذروتها في تلك المشاهد الكبرى أو "التشكيلات" الملوَّنة بالأحمر والذهبي غالباً، الأوبرا في فيلم حواس والردهات في فيلم الفهد، وقصر "ميونيخ" في فيلم لودفيغ، صالات الفندق الكبير في مدينة البندقية، صالون الموسيقى في فيلم البريء (L'innocent): وكلها صور بلورية لعالم أرستقراطي. ولكن في المقام الثاني، نرى أن هذه الأوساط البلورية لا يمكن أن تنفصل عن عملية تفسّخ تنخرها من الداخل، وتعتّمها، وتكمّدها: نخر أسنان لويس الثاني، عفن العائلة. الذي يحتاج البروفسور في فيلم عنف وصبابة، دناءة حب الكونتيسة في فيلم حواس، دناءة المغامرات الغرامية للويس الثاني، وزنا المحارم في كل مكان داخل عائلة "بافيير"، وعودة ساندا، والفظاعة في فيلم الهالكون (Damnés)، والتعطش للقتل والانتحار في كل مكان، أو الحاجة إلى النسيان والموت، كما يقول الأمير العجوز لجزيرة صقلية كلها. هذا لا يعني فقط أن هؤلاء الأرستقراطيين، أوشكوا على الخراب، وليس هذا الخراب العتيد إلا نتيجة. ثمة ماضٍ مفقود، ولكنه حيّ في البلورة الاصطناعية، ينتظرهم ويخطفهم وينتزع منهم كل قواهم بينما هم يغورون في هذا الماضي. هكذا كانت لقطة التنقيل الشهيرة في بداية فيلم ساندا، التي لم تكن انتقالاً في المكان بل غوصاً في زمن لا مخرج منه. لتشكيلات فيسكونتي الكبرى أشياء يحدد تعتيمها. كل شيء يكفهرّ، بما في ذلك الغموض الذي يلفّ المرأتين في فيلم البريء. وكما في فيلم لودفيغ والهالكون، لا ينفصل الكريستال عن عملية تعتيم تجعل الآن الألوان المزرقّة والبنفسجية والضريحية تنتصر، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تلاوين القمر التي تشير إلى غسق الآلهة أو إلى اليوم الأخير للأبطال أو إلى مملكة الأبطال الأخيرة (فلحركة شمس/ قمر إذن قيمة أخرى تختلف عما هي في التعبيرية الألمانية، وفي المدرسة الفرنسية خاصة).

إن العنصر الثالث عند فيسكونتي هو التاريخ. فهو بالتأكيد يضاعف التفسخ ويسرّعه لا بل يفسّره: فالحروب، واستيلاء قوى جديدة على السلطة، وصعود الأغنياء الجدد الذين لا يهمّون باختراق القوانين السرية

للعالم القديم بل ينوون إزالته. بيد أن التاريخ لا يختلط بالتشكيل الداخلي للكريستال، فهو عامل مستقِلّ له قيمته بذاته، وتارة يكرس له فيسكونتي صوراً رائعة، وتارة يعطيه حضوراً كثيفاً بقدر ما هو مضمَر وخارج مجال اللقطة. في فيلم لودفيغ سنصادف النزر اليسير من التاريخ، فلا نرى أهوال الحرب واستلام بروسيا مقاليد الأمور إلا بصورة لامباشرة، ونشعر بوطأتها ربما لأن لويس الثاني يريد أن يجهل كل شيء عنها: يزمجر التاريخ على الأبواب. وعلى العكس نرى أن التاريخ في فيلم حواس ماثل، مع صعود الحركة الإيطالية ومع المعركة الشهيرة وإطاحة الغاريبالديين. وفي فيلم الهالكون يتجلى التاريخ مع صعود هتلر، وتشكيل فرق الـSS ، واستئصال المنتمين إلى الحزب القومي الاشتراكي الألماني SA. ولكن التاريخ، أحاضراً كان أم خارج حدود اللقطة، ليس ديكوراً على الإطلاق. إنه يُلتقط بشكل موارب، وضمن منظور منحرف، وتحت شعاع شارق أو غارب؛ إنه أشبه بشعاع ليزري يأتي ليقطع البلورة، فيخلخل جوهرها، ويسرّع في إعتامها، ويوزع وجوهها، بفعل ضغط يشتّد عندما يكون خارجياً، كما حدث عندما اجتاح الطاعون مدينة البندقية، أو عندما وصلت فرق الـ SS في الفجر...

وهناك من ثم العنصر الرابع، وهو الأكثر أهمية عند فيسكونتي، لأنه يؤمّن وحدة العناصر الأخرى ومسارها. إنه الفكرة، وبالأحرى الكشف القائل بأن شيئاً ما يأتي متأخراً جداً. وإذا أخذ هذا الشيء في وقته، سيتمكن ربما من تلافي التفسخ الطبيعي والتفكك التاريخي للصورة/ الكريستال. ولكن التاريخ والطبيعة بالذات وبنية الكريستال هي التي تجعل مستحيلاً أن يصل هذا العنصر في وقته. ففي فيلم حواس، كان العاشق المقيت يصيح "فات الأوان، فات الأوان"، بناءً على التاريخ الذي يفرّق بيننا، ولكن أيضاً بناء على طبيعتنا المتعفنة لديك ولديّ أيضاً. وفي فيلم الفهد، نرى أن الأمير يسمع عبارة "فات الأوان" في أرجاء صقلية كلها: فالجزيرة، التي لا يرينا فيسكونتي بحرها أبداً، غارقة في ماضي طبيعتها وتاريخها، بحيث لن يكون

بمقدور النظام أن يفعل شيئاً لها. ولكن تكفّ عبارة "فات الأوان" عن التناغم مع صور لودفيغ، لأنها قدره. وهذا الشيء الذي فات أوانه هو دائماً ذلك الكشف الحسي والشهوي عن وحدة قائمة بين الطبيعة والإنسان. هذا ليس مجرد نقص، ولكنه طريقة وجود ذلك الكشف العظيم. إن عبارة "فات الأوان" ليس أمراً عارضاً يتم في الزمن، إنها بُعدٌ من أبعاد الزمن بالذات. وكبُعدٍ للزمن، فإنه يتعارض، من خلال الكريستال، مع البعد السكوني للماضي، فيبقى ويضغط بثقله داخل الكريستال. إنه ضياء رائع يتعارض مع الكامد، ولكن يحدث له أن يصل بعد فوات الأوان، وعلى نحو ديناميكي. وككشف محسوس، يتعلق ما يصل بعد فوات الأوان بوحدة الطبيعة والإنسان، باعتبار هذه الوحدة عالماً أو وسطاً. ولكن الوحدة – ككشف حسي – تكون وحدة شخصية. إنها الكشف الحسي للموسيقى، في فيلم موت في البندقية عندما كشف له الفتى عن الرؤية التي افتقر إليها عمله: أي الجمال الشهوي. إنها اكتشاف البروفسور المحيِّر، في فيلم عنف وصبابة، عندما تبيّنَ له أن الفتى وغد، وأنه عشيقه في الطبيعة، وأنه ابنه في الثقافة. وفي فيلم هَوَس، وهو أول فيلم أخرجه فيسكونتي، نرى أن المثلية المحتملة تطفو كفرصة للخلاص، فرصة الخروج من ماضٍ خالق، ولكن بعد فوات الأوان. ومع ذلك لن نصدق بأن تكون المثلية هَوَس فيسكونتي. في فيلم الفهد، ثمة مشهد من أجمل مشاهد الفيلم: فبعد أن وافق الأمير العجوز على أن يعقد زواج حب بين ابن أخيه وابنة أحد الأغنياء الجدد، كي ينقذ ما يمكن إنقاذه، كشفت له الفتاة ما تكنّه له، عندما راقصها: تعانقت نظراتهما، خُلق أحدهما للآخر، في حين أن ابن الأخ أقصي بعيداً، وفُتن هذا الأخير بعظمة هذا الثنائي وشعر بالانسحاق أمامه، ولكن فات الأوان بالنسبة إلى الرجل العجوز، كما بالنسبة إلى الفتاة.

في بداية عمله الإخراجي، لم يكن فيسكونتي متمكناً من هذه العناصر الأربعة: ذلك أنها لم تكن تتمايز بيسر أو أن بعضها كان يتعدى على الآخر. ولكن فيسكونتي كان يبحث ويتلمس طريقه. ففي فيلم الأرض ترتجّ، غالباً ما لاحظنا أن حركة الصيادين بطيئة وجامدة، مما ينم

عن أرستقراطية طبيعية، خلافاً للأغنياء الجدد؛ وإذا ما خابت محاولتهم، فلا يعود سبب ذلك إلى السمّاكين فحسب، بل إلى عبء ماضٍ سحيق جعل مشروعهم قد فات أوانه[40]. لم يكن روكّو هو نفسه "قديساً" فقط، وإنما كان أرستقراطياً بطبيعته، وسط عائلة من الفلاحين الفقراء: ولكن العودة إلى القرية قد فات أوانها، لأن المدينة قد أفسدت كل شيء، ولأن كل شيء أصبح كامداً ولأن التاريخ قد غيّر القرية... ولكن يبدو لنا، مع فيلم الفهد، أن فيسكونتي وصل إلى التمكن الكامل من فنه وإلى المواءمة بين عناصره الأربعة. فعبارة "فات الأوان" الواخزة غدت بكثافة كلمة (Never More) [أبداً بعد اليوم] عند إدغار بو (Edgar Poe)؛ وشرحت أيضاً المنحى الذي اتخذه فيسكونتي ليترجم بروست[41]. لا نستطيع أن نختزل شكوى فيسكونتي بتشاؤمه الأرستقراطي الظاهر: ذلك أن العمل الفني مصنوع من هذه الشكوى، كما أننا من الآلام والأوجاع نستخلص تمثالاً. إن عبارة "فات الأوان" هي شرط من شروط العمل الفني، ويقف عليها نجاحه، لأن الوحدة الحسية والشهوية بين الطبيعة والإنسان هي

(40) Philippe de Lara, *Cinématographe*, no. 30 (Septembre 1977), p. 20, "إذا كان فيلم *Terra Trema* فيلماً يركّز على الشخصيات، ستكون الشخصية الأهم هي الزمن: فإيقاعاته وتقطيعاته تشكل مادة الفيلم، ذلك أن الزمن – في جوِّه التخيلي – هو السبب الرئيسي في فشل الصيادين".

(41) نستطيع تنظيم لائحة بالمواضيع التي تجمع بين فيسكونتي وبروست العالم الكريستالي للأرستقراطيين، التفسخ الداخلي لهذا العالم، التاريخ المنظور إليه بشكل موارب (قضية دريفوس، حرب 1914)، ما فات أوانه في الزمن المفقود والذي مع ذلك يؤمّن وحدة الفن أو الزمن المستعاد، الطبقات الاجتماعية التي تعرَّف على أنها أسر فكرية أكثر منها جماعات اجتماعية... لقد قام برونو فيليان (Bruno Villien) بتحليل مقارن وشديد الأهمية بين مشروع فيسكونتي ومشروع لوزي (سيناريو هارنولد بينتر): *Cinématographe*, no. 42 (Décembre 1978), pp. 25-29 ولكننا لا نستطيع أن نقبل بهذا التحليل لأنه ينسب إلى لوزي/ بينتر وعياً بالزمن قد لا يوجد عند فيسكونتي، وقد يقدم عن بروست رؤية تكاد أن تكون طبيعانية في حين أن "الطبيعانية" الخاصة بلوزي دفعت به إلى إخضاع الزمن لعوالم بدئية بما تحمل من غرائز (ولقد حاولنا إثبات ذلك آنفاً). وهذه وجهة نظر نجدها أيضاً عند بروست.

جوهر الفن بامتياز، باعتبار أن عليها أن تظهر "بعد فوات الأوان" في جميع المجالات الأخرى ما عدا هذا المجال تحديداً: أي الزمن المستعاد. لقد قال بارونشيلّي (Baroncelli) إن الجميل يغدو بحق بُعداً عند فيسكونتي، لأنه "يمثّل دور البعد الرابع"[42].

(42) Baroncelli, *Le Monde*, 18/ 6/ 1963.

الفصل الخامس

أطراف الحاضر وطبقات الماضي
التعليق الرابع لبرغسون

يكشف الكريستال عن وجود صورة/ زمن مباشرة، وليس صورة غير مباشرة قد تنجم عن الحركة. إنه لا يعطي الزمن بُعداً تجريدياً، بل يحوّل خضوعه للحركة. الكريستال هو أشبه بسبب معرفي للزمن، أما الزمن، فعلى نقيض ذلك، هو سبب جوهري له. ما يكشف عنه الكريستال أو يرينا إياه، هو الأساس الخفي للزمن، أي تمايزه في دفعتين، دفعة لحظات الحاضر الذي يمضي ودفعة لحظات الماضي الذي يدوم. فالزمن يجعل الحاضر يمضي والماضي يدوم بذاته في آن. ثمة إذن صورتا زمن ممكنتان، إحداهما مؤسسة على الماضي، والأخرى على الحاضر. كلتاهما مركّبة، وتصلح لمجموع الزمن.

لقد رأينا أن برغسون قد أعطى الصورة الأولى نظاماً محكماً. ويظهر ذلك في ترسيمة المخروط المقلوب. لا يختلط الماضي بالوجود الذهني للصور/ الذكرى التي تجعله يتحقق فينا. ذلك أنه يدوم في الزمن: فهو العنصر الافتراضي الذي ندخل فيه للبحث عن "الذكرى الخالصة" التي ستتحقق في "صورة/ ذكرى" وهذه ليست نهاية أية علامة على الماضي، عدا أننا وجدنا رشيمها في الماضي الذي كنّاه. وهذا يتشابه مع ما يجري للإدراك: فكما أننا ندرك الأشياء حيث تكون حاضرة في المكان، نتذكرها حيث جرت

في الزمن، وفي كلتا الحالتين لا نخرج من ذواتنا. الذاكرة ليست فينا، فنحن الذين نتحرك في ذاكرة/ وجود، وفي ذاكرة/ عالم. باختصار، يتبدى الماضي وكأنه الشكل الأعمّ لموجود راهن، ولوجود مستبق بعامة، تفترضهما ذكرياتنا، وحتى ذكرانا الأولى إن وجدت، استخدمته، بما فيها إدراكنا الأول. من هذا المنطلق، لا يوجد الحاضر بذاته إلا كماضٍ مكثف إلى ما لانهاية يتكون في الحد الأقصى للموجود الراهن. وقد لا يمضي الحاضر دون هذا الشرط. وقد لا يمضي إن لم يكن الدرجة الأكثف للماضي. ويجب التنويه بأن المتعاقب ليس الماضي، بل الحاضر الذي يمضي. فعلى العكس من ذلك، يتجلى الماضي كتعايش بين الحلقات المتمددة نوعاً ما، وتتضمن كل حلقة فيه مجمل الحلقات الأخرى في آن، ويكون فيه الحاضر الحد الأقصى (الحلقة الصغرى التي تتضمن الماضي برمته). فبين الماضي كوجود قبْلي عامةً وبين الحاضر كماضٍ متقلص إلى أقصى الحدود، توجد إذن سائر حلقات الماضي التي تشكل كمّاً من المناطق والاتجاهات والطبقات المتوسعة أو المتقلصة: فلكل منطقة سماتها الخاصة و"ألوانها" و"ملامحها" و"فراداتها" و"نقاطها المضيئة" و"مزاياها الغالبة". وحسب طبيعة الذكرى التي نبحث عنها، يجب أن ننضوي إلى هذه الحلقة أو تلك. من المؤكد أن تلك المناطق (طفولتي، حداثتي، نضجي... إلخ.) تبدو كأنها متعاقبة. ولكنها لا تتعاقب إلّا من زاوية لحظات الحاضر التي بيّنت حدّ كل منها. على الضد من ذلك، إنها تتعايش من زاوية الحاضر الراهن الذي يمثّل كل مرة حدّها المشترك أو الحد الأكثر تقلصاً في ما بينها. ما قاله فيلّيني يلتقي بما قاله برغسون: "نحن نُبنى في الذاكرة، نحن الطفولة والحداثة والشيخوخة والنضج في آن". ما الذي يحدث عندما نبحث عن ذكرى؟ يجب أن نستقر في الماضي، ثم ينبغي علينا أن نختار بين المناطق: تُرى، في أية منطقة منها نعتقد أن الذكرى كامنة وقابعة تنتظرنا وتهرب منّا؟ (هل هذا هو صديق طفولة أو شباب أو زميل مدرسةٍ أو فوج في الجيش...؟). يجب أن نقفز إلى منطقة مختارة، مع احتمال العودة إلى الماضي للقيام بقفزة أخرى، إذا

لم تستجب لنا الذكرى المنشودة ولم تتجسّد في صورة/ ذكرى. تلك هي السمات المفارقة لزمن غير متعاقب: إنها بعامة الوجود القبْلي لماضٍ، وإنها التعايش بين جميع طبقات الماضي، وإنها وجود درجة هي الأكثر تقلصاً[1]. ذلك هو تصور سنجده في أول فيلم عظيم لسينما الزمن: وهو فيلم المواطن كين لأورسون ويلز.

لدى برغسون، تتمدّد هذه الصورة/ الزمن بشكل طبيعي في صورة/ لغة وفي صورة/ فكر. فما يمثّله الماضي للغة، يمثله المعنى للغة، وتمثله الفكرة للتفكير. فالمعنى كماض للغة هو شكل وجودها القبْلي، ونحن نستقر في المعنى فوراً كي نفهم صور الجمل ونمايز بين صور الكلمات لا بل نمايز بين الصوتيات التي نسمعها. وينتظم المعنى أيضاً في حلقات متعايشة وطبقات ومناطق، فنختار بينها حسب العلامات السمعية الراهنة التي نلتقطها بنحو مبهم. كذلك نستقر فوراً في الفكرة، ونقفز إلى هذه الحلقة أو تلك لنشكّل الصور التي تتناسب مع بحثنا الراهن. وهكذا لا تتوقف العلامات الزمنية عن الامتداد في علامات تصفحيّة وفي علامات فكرية.

لكن، في سياق آخر، هل يستطيع الحاضر أن يصلح بدوره لمجمل الزمن؟ ربما نعم، إذا تمكنّا من تحريره من راهنيته الخاصة، تماماً كما نميّز ماضي الصورة/ الذكرى التي كانت تحققه. إذا ما تميّز الحاضر حالياً عن المستقبل والماضي، فلأنه ذكرى شيء، يكفّ عن أن يكون حاضراً عندما يحل شيء ما محله. فانطلاقاً من حاضر شيء ما يتحدث الماضي والمستقبل عن شيء ما. عندئذ نستعرض سلسلة من الوقائع المختلفة، حسب زمن صريح أو شكل من التعاقب يجعل الأشياء المختلفة تحتل الحاضر تباعاً. وهذا يختلف تمام الاختلاف، إذا غصنا في الحدث الذي يتهيأ للبروز، ثم

---

(1) هذا ما فصّلته مواضيع الفصل الثالث من كتاب **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، كما رأينا آنفاً (الترسيمة الثانية للزمن، الموشور): ص 302–309 (181–190).

يبرز، ثم يمّحي، أو إذا استبدلنا الرؤية العملية الطولانية برؤية بصرية عرضانية صرفة، أو على الأحرى برؤية عمقيّة. ولم يعد الحدث يمتزج بالحيز الذي يكون له بمنزلة موضع، ولا بالراهن الحاضر الذي يمضي: "تنتهي ساعة الحدث قبل أن ينتهي الحدث، عندئذ سيعاود في زمن آخر (...)، فالحدث كله يقع نوعاً ما في الوقت الذي لا يجري فيه شيء"، وفي وقت الفراغ نستبق الذكرى ونفكك ما هو راهن ونفسح مجالاً للذكرى بمجرّد تشكلها حاضراً ولاماضياً بشكل تعاقبي حسب مسلك الحاضر الذي نبنيه. ثمة عبارة جميلة للقديس أغوسطينوس تقول: هناك حاضر المستقبل وحاضر الحاضر وحاضر الماضي، وكلها تنخرط في الحدث وتنتسب إليه، وبالآتي فإنها متزامنة ويتعذّر تفسيرها. من التأثر إلى الزمن[2]: نكتشف زمناً داخلياً للحدث، مصنوعاً من تزامن اللحظات الثلاث الخاصة بالحاضر هذه، ومن أطراف الحاضر غير المتحققة هذه. إن إمكانية دراسة العالم والحياة، أو دراسة حياة معينة فقط أو حدث معين، كحدث وحيد بذاته، هي التي تؤسس لانخراط لحظات الحاضر. ثمة حادث سيقع، إنه يقع، لقد وقع؛ ولكنه في الوقت ذاته الذي يحدث فيه قد حدث فعلاً وبدأ يحدث؛ بحيث إنه عندما سيحدث بالضرورة، لم يحدث، وعندما حدث، فإنه لن يحدث... إلخ. تلك هي مفارقة جوزيفين، وهي الفأرة التي تكلم عنها كافكا: هل تغنّي، هل غنّت، هل ستغني، أم لا شيء

---

(2) هذا النص الجميل لغرويتوسن (Groethuysen) :("De quelques aspects du temps," *Recherches philosophiques*, no. 5 (1935-1936)) يتقاطع مع شارل بيغي ومع برغسون. في: *Clio*, p. 230، مايز بيغي بين التاريخ والذاكرة قال: "التاريخ في جوهره طولاني، والذاكرة في جوهرها عرضانية. يُعنى التاريخ أساساً بالمرور على امتداد الحدث. وتعني الذاكرة أساساً، بما أنها داخل الحدث، بألا تخرج منه قبل كل شيء وبأن تبقى فيه وتظهره من الداخل. وكان برغسون قد اقترح ترسيمة، يمكن أن نسميها ترسيمته الرابعة المتعلقة بالزمن، كي يمايز بين الرؤية المكانية التي تمر على امتداد الحدث، وبين الرؤية الزمانية التي تغوص في الحدث: "المادة والذاكرة" (*Matière et mémoire*)"، ص 285 (159).

من كل هذا، مع أن هذا ينتج فروقاً لا يمكن تفسيرها في الحاضر الجماعي للفئران؟[3]. في الوقت الذي لم يعد المفتاح في يد أحدهم (وهذا يعني أنه كان لديه)، وهو لا يزال له (لأنه لم يُضعه)، ويجده (أي أنه سيكون له، مع أنه لم يكن له في فترة ما). ثمة شخصان يتعارفان، ولكنهما تعارفا من قبل، ولما يتعارفان. الخيانة تتّم، لم تتم فقط، ومع ذلك فإنها تمت وستتم، فتارة هذا يخون ذاك، وطوراً ذاك يخون هذا في آن. ونجد أنفسنا هنا في صورة/ زمن مباشرة تختلف طبيعتها عن طبيعة الصورة/ الزمن السابقة: ليس من حيث تعايش طبقات الماضي، بل من حيث تناظر أطراف الحاضر. لدينا إذن نوعان من العلامات الزمنية: الأولى منها ملامح (مناطق، طبقات)، والثانية هي إشارات (أطراف النظر).

ونجد هذا النوع الثاني من الصورة/ الزمن عند ألان روب غرييه، مع خلفية أوغسطينية نوعاً ما. لا يوجد لديه على الإطلاق تعاقب في فترات الحاضر الذي يمر، بل تزامن مع حاضر الماضي، ومع حاضر الحاضر، وحاضر المستقبل، مما يجعل الزمن رهيباً وعصياً على الفهم. فاللقاء في فيلم العام المنصرم في مارينباد، والحادث في فيلم الخالدة (L’immortelle)، والمفتاح في فيلم القطار العابر أوروبا (Trans-Europ Express)، والخيانة في فيلم الرجل الذي يكذب (L’homme qui ment): وفيها تستعيد لحظات الحاضر الثلاث ذات الصلة نفسها دائماً، وتكذّبها، وتمحوها، وتحل محلها، وتخلق نفسها من جديد، وتنعطف ثم تعود. إنها صورة/ زمن جبارة. بيد أننا لن نصدّق أنها تلغي كل سرد. ولكن الأهم هو أنها تمنح السرد قيمة جديدة، لأنها تجرّده من كل فعل تعاقبي، كلما تَستبدل صورة/ زمناً حقيقية بصورة/ حركة. عندها سيقوم السرد على توزيع سائر فترات الحاضر على مختلف الشخوص بحيث يشكّل كل منهم ترابطاً معقولاً

(3) Kafka, *Un champion de jeûne*, IV.

وممكناً بحد ذاته، ولكن بحيث تكون هذه الفترات كلها متمانعة، وبحيث يبقى العصي على التفكير مثاراً. في فيلم العام المنصرم...، نلاحظ أن X قد عرف A (وبالآتي فإن A لا تتذكر أو تكذب، كذلك فإن A لا تعرف X (إذن إما أن X مخطئ أو أنه يخدع الفتاة). وأخيراً نرى أن الشخصيات الثلاث يتناسبون مع اللحظات الثلاث للحاضر، ولكن بطريقة "تعقّد" اللامفسَّر بدلاً من توضيحه بحيث تخلق اللامفسَّر بدلاً من أن تلغيه: ما عاشه X في حاضر من الماضي، تعيشه A في حاضر من المستقبل، بحيث يُفرز أو يعترض الفرق حاضراً في حاضر (الثالث، الزوج)، وكلها تتضمّن بعضها بعضاً. ويوزّع التكرار تغيّراته على لحظات الحاضر الثلاث. في فيلم الرجل الذي يكذب، ليست الشخصيتان واحدة: ذلك أن اختلافهما لا يُطرح إلا إذا صارت الخيانة أمراً عصياً على التفسير، ما دامت تُعزَى بطريقة مختلفة، ولكن بنحو متزامن إلى كل منهما وكأنهما متطابقتان. في فيلم اللعب بالنار (Le jeu avec le feu)، يجب أن يكون خطف الفتاة وسيلة لاستنكار هذا الخطف، وأن تكون وسيلة هذا الاستنكار هي الخطف بالذات، بحيث تكون الفتاة كأنها لم تُخطف في اللحظة التي يتم فيها هذا الخطف وسيتم، وبحيث تخطف نفسها في اللحظة التي لم تخطف فيها. ولكن هذا النوع من السرد لا يزال إنسانياً، مع أنه يشكل وجهاً عالياً من وجوه اللامعنى. فلا يقول لنا ما هو الشيء الجوهري. ويظهر هذا الشيء الجوهري بالأحرى إن اعتبرنا أن هناك حدثاً أرضياً يقدر أن ينتقل إلى كواكب مختلفة، بحيث يتلقاه الكوكب الأول حالما ينتقل هذا الحدث إليه (أي بسرعة الضوء)، فيما يتلقاه الكوكب الثاني بسرعة أكبر، ويتلقاه الثالث بسرعة أبطأ، أي قبل أن يحدث وبعده. أي أن أحد الكواكب لم يتلقاه بعد، وأن الآخر تلقاه منذ مدة، وأن الثالث قد يتلقاه، ضمن ثلاث لحظات من الحاضر المتزامن المنخرط في الكون نفسه. سيكون هذا الزمن زمناً كوكبياً ربما، ومنظومة نسبية يكون فيها الشخوص كوكبيين أكثر منهم إنسانيين، وتكون إشاراتهم فلكية أكثر

منها ذاتية، ضمن عوالم متعددة تؤلف الكون[4]. ثمة تشكّل متعدد للكون لا يحتوي على عوالم شتى (كما عند فيشنتي مينيلّي) فحسب، بل يجري فيه حدث وحيد هو نفسه ويتم في هذه العوالم المختلفة بنسخ متغايرة.

إن إخضاع الصورة لقوة التكرار والتنوع، تم على يد بونويل، وكان طريقة لتحرير الزمن، ولقلب تبعيته للحركة. ولكننا رأينا في معظم أفلام بونويل أن الزمن يبقى زمناً حلَقياً، وفيه سجّل النسيان تارة (كما في فيلم سوزانا (Susana)) والتكرار المنضبط طوراً (في فيلم الملاك المهلك (L'ange exterminateur)) نهاية حلقة وبداية ممكنة لحلقة أخرى، في كون فريد من نوعه. وربما عرف بونويل، في المرحلة الأخيرة من أعماله، تأثراً خاصاً اقتبسه من ألان روب غرييه ووظّفه لمصلحته. فقد لاحظنا أن نظام الحلم والاستيهام قد تغير في تلك الفترة الأخيرة[5]. ولكن ذلك ارتبط بتعميق مشكلة الزمن أكثر من ارتباطه بحالة من حالات المتخيّل. ففي فيلم جميلة النهار((Belle de jour) نرى أن الشلل النهائي للزوج حدث ولم يحدث (لقد نهض فجأة ليتحدث مع زوجته عن العطلة الصيفية). ويرينا فيلم الجمال المحتشم للبورجوازية (Le charme discret de la bour- geoisie) سلسلة المآدب الفاشلة أقل مما يرينا مختلف الروايات المتعلقة بالمأدبة ذاتها بطرق وداخل عوالم لا يمكن أغفالها. وفي فيلم شبح الحرية (Le fantôme de la liberté) نرى أن البطاقات البريدية خلاعية، مع أنها تصوّر فقط مباني مجردة من كل التباس؛ ونرى أيضاً أن البنت الصغيرة ضائعة، مع أنها بقيت في المكان نفسه وسيتم العثور عليها. وفي فيلم ذلك

---

(4) لقد قارن دانيال روشيه (Daniel Rocher) "مارينباد" بضربة النرد التي تكلم عنها ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) ووردت فيها عبارة "عدد كوكبي ناجم"، وعبارة "مجموع عام يتشكل"، Alain Resnais et Alain Robbe- Grillet, *Etudes cinématographiques*.

(5) انظر: Jean-Claude Bonnet, "L'innocence du rêve," *Cinématographe*, no. 92 (Septembre 1983), p. 16.

الشيء الغامض للرغبة (Cet obscur objet du désir) يتألق أحد أجمل ابتكارات بونويل: فبدلاً من تكليف شخصية من شخصيات الفيلم بتمثيل أدوار مختلفة، وضع شخصيتين وممثلتين لشخصية واحدة. ويقال إن الكوزمولوجيا الطبيعانية لبونويل القائمة على مفهوم الحلقة وتعاقب الحلقات، ترك المجال لعوالم عديدة متزامنة ولتزامن لحظات الحاضر في شتى العوالم. وهذه ليست وجهات نظر ذاتية (متخيَّلة) في عالم بذاته، بل هي حدث بذاته في عوالم موضوعية شتى، ومرتبطة كلها بالحدث؛ يا له من كون عصي على التفسير. عندها توصّل بونويل إلى صورة/ زمن مباشرة كانت وجهة نظره الطبيعانية والدورية تمنعه منها سابقاً.

إن المقارنة بين ألان روب غرييه وألان رينيه في فيلم العام المنصرم في مارينباد تزيدنا علماً. فما يبدو استثنائياً في هذا التعاون هو أن المخرجَين (بما أن روب غرييه لم يكن فقط كاتب السيناريو) قد أنتجا عملاً متماسكاً، مع أنهما قد تصوراه كلّ بطريقته الخاصة، وتكاد أن تكون متعارضة. وبذلك كشفا النقاب عن حقيقة كل تعاون حقيقي. لا يشاهَد العمل فيه فقط، بل يُصنع بعمليات إبداعية متباينة تتعانق في نجاح متجدد، ولكنه فريد كل مرة. وهذه المواجهة بين رينيه وروب غرييه معقدة شوّشتها تصريحاتهما الأكثر صداقة، ويمكن تقييمها على ثلاثة مستويات شتى. ثمة أولاً مستوى سينما "حديثة" ميزته أزمة الصورة/ الفعل. لقد كان فيلم العام المنصرم في مارينباد مرحلة مهمة في هذه الأزمة: فإفلاس الترسيمات الحسية الحركية، وتيه الشخوص، وصعود القوالب الجاهزة والبطاقات البريدية، لم تتوقف عن إلهام أعمال روب غرييه. وبالنسبة إليه فإن صلات المرأة المقيّدة لا تحمل فقط قيمة جنسية وسادية، بل هي الطريقة الأبسط لوقف الحركة[6]. ولكننا

(6) "الشخوص الساديون في رواياتي عندهم دائماً شيء خاص، وهو أنهم يحاولون تثبيت شيء يتحرك"؛ في فيلم القطار العابر أوروبا، لا تتوقف المرأة الشابة عن التحرك في جميع الاتجاهات: "هو هنا، إنه ينظر، ويبدو لي أننا نشعر بأنه يرغب في وقف ذلك". هو =

نرى عند رينيه أيضاً أن أشكال التيه والجمود والتحجر والتكرار تدل دوماً على انحلال عام للصورة/ الفعل. ويدور المستوى الثاني حول الواقعي والمتخيل: لوحظ عند رينيه أن هناك جانباً من الواقع يبقى، خاصة عدد من الترابطات الزمكانية التي تحافظ على واقعيتها، ولو دخلت في نزاع مع المتخيل. وهكذا يؤكد رينيه أن شيئاً ما قد حدث فعلاً "العام الماضي..."، ويقيم في أفلامه الآتية مسحاً مكانياً وتسلسلاً زمنياً شديدي الدقة، مع أن ما يجري هو متخيل أو ذهني[7]. أما عند روب غرييه فيحدث كل شيء في "ذهن" الشخوص، لا بل في ذهن المشاهد نفسه. ومع ذلك، فإن هذا الفارق الذي أشار إليه روب غرييه لا يفيد إطلاقاً. فلا شيء يحدث في ذهن المُشاهد إلا وينجم عن طابع الصورة. لقد رأينا في السابق أن التمايز في الصورة يتم دائماً بين الواقعي والمتخيل، والموضوعي والذاتي والمادي والذهني والراهن والافتراضي، ولكن هذا التمايز يمكن أن يصبح معكوساً، ويصبح بالآتي عصياً على التبيّن. متمايز ومع ذلك عصي على التبيّن، هكذا كان المتخيل والواقعي عند كلّ منهما؛ بحيث لا يتبدى الفارق بينهما إلا على نحو آخر. يتبدى بالأحرى، كما أوضحت ميراي لاتيل ذلك، كالآتي: ثمة سلاسل الواقعي والمتخيل الكبرى عند رينيه، مقابل الكتل المنفصلة أو "التصادمات" عند روب غرييه. ولكن هذا المعيار الجديد لا يبدو أنه يتطور على مستوى المتخيل والواقعي، إنه يستدعي بالضرورة مستوى ثالثاً، هو الزمن[8].

= إذن تحويل وضع حركي إلى وضع بصري بحت - نص أورده: André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, p. 74.

(7) Mireille Latil-Le Dantec, "Notes sur la ficition et l’imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet," *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet*, p. 126,

وحول التسلسل الزمني في العام المنصرم في مارينباد، انظر: دفاتر السينما (*Cahiers du cinéma*)، العددان 123 و125.

(8) يعترف العديد من المعلقين بضرورة تجاوز مستوى الواقعي والمتخيل: بدءاً من أنصار السيميائية المتأثرة بالألسنية، ممن يجدون في ألان روب غرييه مثالاً فريداً، انظر:

إن روب غرييه هو الذي ألمح إلى أن وجه الخلاف بينه وبين رينيه يجب أن يُدرَس في النهاية على مستوى الزمن. فانحلال الصورة/ الفعل، وحالة اللاتمييز الناجمة عنه، سيكونان تارة لمصلحة "هندسة للزمن" (في حالة رينيه)، وطوراً لمصلحة "حاضر مستمر" مقطوع عن زمانية، أي عن بنية خاصة للزمن (في حالة روب غرييه نفسه)[9]. غير أننا أيضاً نتردد في التصديق بأن حاضراً مستمراً يستطيع أن يتضمن صورة/ زمناً أقل من ماضٍ مستمر. فالحاضر الخالص ينتمي إلى الزمن بصورة أقل مما ينتمي إليه الماضي الخالص. يكمن الفرق إذن في طبيعة الصورة/ الزمن، فهي تشكيلية في حالة، ومعمارية في الحالة الأخرى. ذلك أن رينيه تصور فيلم العام المنصرم في مارينباد، كما تصور باقي أفلامه، على شكل طبقات أو مناطق لماضٍ، في حين أن روب غرييه نظر إلى الزمن على شكل أطراف حاضرٍ. لو أمكن تقاسم فيلم العام المنصرم في مارينباد، لقلنا إن الرجل X هو الأكثر قرباً إلى رينيه وإن المرأة A أكثر قرباً إلى روب غرييه. ذلك أن الرجل يحاول أن يغلّف المرأة بطبقات متصلة لا تكون فيها طبقة الحاضر إلا الأشد ضيقاً، وهذا أشبه بجريان موجة المياه. في حين أن المرأة، المرتابة تارة، والمتصلبة طوراً، والمقتنعة تقريباً في بعض الأحيان، تقفز من كتابة لأخرى، ولا تتوقف عن اجتياز هاوية قائمة بين طرفين، وبين حاضرين متزامنين. على أية حال، لم يعد المُخرجان في حيز الواقعي والمتخيل، وإنما داخل الزمن، كما سنرى، وفي المجال الأشد رهبة، ألا وهو مجال

(François Jost et Dominique Chateau, *Nouveau cinéma Nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit, et André Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros),

ولكنهم يرون أن المستوى الثالث هو مستوى "الدال"، في حين أن بحثنا يدور حول الصورة/ الزمن وقدرتها على تجاوز المعنى.

(9) هنا يكمن الفرق الذي اقترحه روب غرييه بين بروست وفولكر (*Pour un nouveau roman*, p. 32). وفي فصل "الزمن والتوصيف"، سيقول إن الرواية الجدية والسينما المعاصرة لا تهتمان كثيراً بالزمن؛ ويلوم رينيه على اهتمامه الزائد بالذاكرة وبالنسيان.

الحقيقي والمغلوط. صحيح أن الواقعي والمتخيل يواصلان دورتهما، لكن فقط على أساس شكل أعلى. لم يعد الأثر يتعلق فقط بـ المصير الغامض للصور المتمايزة، بل يتعلق بالتناوبات الرجراجة بين دوائر الماضي، ويتعلق بالفروق المستغلقة بين أطراف الحاضر. بين رينيه وروب غرييه حدث اتفاق قوي بقدر ما هو قائم على تصورين متعارضين للزمن ومتلاطمين. فالتعايش بين طبقات ماض افتراضي، والتزامن بين أطراف من الحاضر الذي توقفت راهنيته، هما علامتان مباشرتان على الزمن بالذات.

في فيلم تنشيط عنوانه كرونوبوليس (Chronopolis)، صاغ بيوتر كاملِر (Piotr Kamler) الزمن بعنصرين: عنصر مكوّن من كرات صغيرة تحركها أسنان، وعنصر مكون من طبقات مرنة تحيط بالكرات. وكان العنصران يشكلان عدداً من اللحظات والفضاءات المصقولة والكريستالية، ولكنهما كانا يَسودّان بسرعة، إلا إذا... (سنرى تتمة هذه القصة المليئة بالحركة).

(2

من غير الصحيح اعتبار الصورة السينمائية أنها بطبيعتها مرتبطة بالحاضر. ومع ذلك حصل لروب غرييه أن جيّر هذه الفكرة لمصلحته، ولكنه فعل ذلك من باب المخاتلة أو السخرية. لماذا في الفعل حرص كثيراً على الحصول على صور/ حاضر، إذا كان ذلك معطى من معطيات الصورة؟ والمرة الأولى التي ظهرت فيها صورة/ زمن مباشرة في السينما لم تكن في رؤى الحاضر (حتى لو كان متضمناً)، بل كانت على العكس بشكل طبقات من الماضي، كما في فيلم المواطن كين لوليز. ففي هذا الفيلم، خرج الزمن من أطواره وقلب علاقة تبعيته مع الحركة، وظهرت الزمانية لذاتها وللمرة الأولى، ولكن بشكل تعايش بين مناطق واسعة يجب استكشافها. قد تبدو ترسيمة فيلم المواطن كين بسيطة: فما إن توفي كين حتى تم استجواب مجموعة من الشهود الذين سيستحضرون

الصور/ الذكرى التي في حوزتهم وهي كناية عن سلسلة من اللقطات الاسترجاعية الذاتية. ولكن المسألة أكثر تعقيداً، ويدور الاستجواب حول كلمة (Rosebud) [طاب الورد] (ما هو؟ أو ماذا تعني هذه الكلمة؟). ويباشر المحقق استباراته، فكل شاهد من المستجوبين سيغطي شريحة من حياة كين، سيكشف دائرة أو طبقة من الماضي الافتراضي المتصل الحلقات. وكان السؤال كل مرة: هل في هذه السلسلة المتصلة الحلقات، هل في هذه الطبقة يكمن ذلك الشيء (أو ذلك الكائن) المسمّى Rosebud؟ صحيح أن مناطق الماضي هذه لها مجرى زمني متسلسل هو مجرى لحظات الحاضر القديمة التي تحيل إليها. ولكن إذا انقلب هذا المجرى بسهولة، فلأن لحظات الحاضر المنصرم، مقارنة بالحاضر الراهن الذي ينطلق منه البحث (كين المتوفى)، تتعايش كلها وتحتوي كل لحظة منها حياة كين تحت هذا الملمح أو ذاك. ولكل لحظة منها "نقاطها المضيئة"، كما قال برغسون، ولها مزاياها، ولكن كلاً منها يجمع حول هذه النقاط كليّة كين أو يجمع حياته كلها كما لو كانت "لجّة سديمية مبهمة"[10]. ومن المؤكد أن الشهود سيغرفون من هذه الطبقات ليستحضروا الصور/ الذكرى، أي إعادة تشكيل لحظات الحاضر المنصرمة. ولكنها تختلف عن الصور/ الذكرى التي تفعّلها، بقدر الاختلاف الذي يتم بين الماضي الخالص وبين الحاضر المنصرم الذي كانه. كل شاهد يقفز إلى داخل الماضي بعامة، ويستقر فوراً في هذه المنطقة المتعايشة أو تلك، قبل تجسيد بعض نقاط المنطقة في صورة/ ذكرى.

ما يثبت أن الوحدة لا تتم داخل الصورة/ الذكرى، هو أن هذه الصورة تتفجّر في اتجاهين. فتخلق نوعين من الصور المتغايرة، وسيحدد المونتاج الشهير لفيلم المواطن كين مجمل العاقلات بين الإيقاعين. فالصور

(10) انظر كتاب **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، ص 310 (190).

الأولى تشكل مجدداً سلاسل حركته للحظات حاضر منصرمة، أو أنها تشكل "راهنيات" أو حتى عادات. فهي مجال للرؤية أو عكس مجال للرؤية يكشف تعاقبها عن عادات الحياة الزوجية لكين، فتراوح بين أيام متجهمة وأوقات ميتة. ثمة لقطات قصيرة تغطي كامل الديكور تدل الطباعة الفوقية فيها على التأثر التراكمي لإرادة كين (وهي أن يجعل من سوزان مغنية). ورأى سارتر في ذلك معادلاً لصيغة التكرار في اللغة الإنجليزية، أي الزمن الذي يعبر عن العادة أو عن الحاضر المنصرم. ولكن ماذا يحدث عندما تفضي الجهود المتراكمة لسوزان في مشهد يتم بلقطة طويلة وعميقة إلى محاولة لها في الانتحار؟ هذه المرة، تقوم الصورة بكشف حقيقي لطبقة من طبقات ماضي كين. وتعبّر الصورة بعمق عن مناطق الماضي بذاته؛ وكل صورة تعبّر بناءً على سماتها الخاصة أو إمكاناتها، وتُبرز الأوقات الحرجة لإرادة القوة لدى كين. فالبطل يتصرف ويمشي ويتحرك، ولكنه هو نفسه يغوص في الماضي ويتحرك فيه: فلا يغدو الزمن خاضعاً للحركة، بل تخضع الحركة للزمن. ففي المشهد الذي يلتحق كين فيه بالصديق الذي سيقطع الصلة به، نلاحظ أنه يتحرك هو نفسه في الماضي؛ وهذه الحركة هي كالقطيعة. في بداية فيلم السيد أركادان، نرى أن المغامر الذي يتقدم داخل الباحة الفسيحة يبزغ من ماضٍ يدفعنا إلى اكتشاف أقاليمه[11]. وباختصار فإن الصورة/ الذكرى، في هذه الحالة الثانية، لا تمر من ثم في لحظات حاضرٍ منصرمة متعاقبة وتعيد تشكيلها، ولكنها تتجاوز نفسها في أقاليم ماضٍ متعايش تجعلها ممكنة. هذه هي وظيفة عمق مجال الرؤية: أي أنها تستكشف كلَّ مرة إقليماً من أقاليم الماضي، أو سلسلة متصلة.

هل يجب أن نستعيد مشاكل عمق الحقل التي وُفّق بازان في طرحها وإقفالها، عندما ابتكر مقولة "اللقطة السياقية"؟ كانت المشكلة الأولى

(11) Petr Kral "Le film comme labyrinthe," *Positif*, no. 256 (Juin 1982): "On traverse à la fois la cour et les années écoulées".

تتعلق بجدّة الوسيلة. ويبدو صحيحاً في هذا الشأن أن عمق المجال كان سائداً في الصورة، منذ بدايات السينما، بما أنه لم يكن هناك لا مونتاج ولا تقطيع ولا حركية كاميرا، وبما أن شتى اللقطات المكانية كانت بالضرورة تتم كلها معاً. ومع ذلك لم يتوقف عمق المجال عندما تمايزت اللقطات فعلاً، ولكنها تستطيع أن تتوحد في مجموع جديد يردّ كلاً منها إلى ذاتها. ثمة شكلان لعمق المجال لم يختلطا ببعضهما لا في السينما ولا في فن الرسم. ولكن القاسم المشترك بينهما هو أنهما يشكلان عمقاً داخل الصورة أو داخل الحقل، دون أن يشكلا عمقاً لصورة أو عمقاً لحقل. إذا نظرنا إلى فن الرسم في القرن السادس عشر، للاحظنا تمايزاً واضحاً يتبدّى على مستويات متوازية ومتعاقبة، وكل مستوى مستقل عن الآخر، تحدده شخصياته أو عناصره المتراصفة، مع أنها جميعها تتواطأ في المجمل. ولكن كل سطح، ولا سيَّما السطح الأول، يتدبر شأنه الخاص ولا يفيد إلا لذاته في الموضوع الأساسي للوحة الذي يوحّد بين كل أجزاء اللوحة التي تخلق تناغماً بينها. وحصل تغيّر جديد وجوهري إبان القرن السابع عشر، عندما راح عنصرُ سطحٍ ما يحيل مباشرة إلى عنصر سطحٍ آخر عندما ستنادي الشخصيات بعضُهم بعضاً مباشرة من سطح إلى آخرَ تنظمه اللوحة تبعاً لخط القطر، أو تبعاً لثغرة تضفي الآن ميزة على خلفية اللوحة وتجعلها تتصل فوراً بصدرية اللوحة. فصارت اللوحة "تنحفر من الداخل". وغدا العمق عمق حقلٍ، في حين أن أبعاد السطح الأول كبرت بشكل غير عادي، فتقلصت أبعادُ الخلفية انطلاقاً من منظور بالغ الحدّة يجمع بين القريب والبعيد[12].

---

(12) حول التعارض بين مفهومي العمق إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر، انظر:

Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, ch . II,

ويحلّل وولفلين الفضاءات "الباروكية" في القرن السابع عشر بناء على الخطوط القطرية التي اعتمدها الرسام البندقي تينتوريتو، وعلى الأبعاد اللاقياسية التي أخذ بها الرسام الهولندي فيرمير (Vermeer)، أو بناء على الثغرات التي تخللت لوحات روبنز

ما حدث في الرسم حدث أيضاً في السينما. فلمدة طويلة تولّد العمق من خلال تراصف بين مستويات مستقلة، أو تعاقب في مستويات متوازية داخل الصورة: ففي فيلم التعصب (Intolérance) لـ غريفيث، نرى أن غزو بابل يُظهر بعمق خطوط دفاع المحاصَرين، من مقدمة المشهد إلى خلفيته، وأن لكل خط منها قيمته الخاصة وأنه يجمع عناصر متحاذية في مجموع متناغم. وبطريقة مغايرة ابتكر ويلز عمق المجال تبعاً لخط قطري أو ثغرة يخترقان جميع السطوح؛ وتضع هذه الطريقة بعض عناصر كل مستوى في تفاعل مع المستويات الأخرى، وتخلق تواصلاً مباشراً بين الخلفية والصدرية (كما نرى ذلك في مشهد الانتحار، إذ يدخل كين بعنف من الباب الخلفي الضيِّق، في حين أن سوزان كانت تلفظ أنفاسها في الظل من خلال لقطة متوسطة، وظهر الكأس الضخم في لقطة مضخّمة). مثل هذه الخطوط القطرية ستظهر عند وليام وايلر (William Wyler)، كما في فيلم أفضل السنوات في حياتنا (Les meilleurs années de notre vie)، وفيه نرى إحدى الشخصيات منشغلة في مشهد ثانوي، ومبتكر مع ذلك، في حين أن شخصية أخرى تُجري مكالمة هاتفية حاسمة في خلفية الصورة: فالشخصية الأولى تراقب الشخصية الثانية حَسب خط قطري يربط بين الخلفية والصدرية وتجعلهما تتفاعلان. وقبل ويلز، لم يكن ثمة روّاد لعمق المجال إلا عند رينوار، كما يبدو، مع فيلم قاعدة اللعبة، وعند ستروهايم (Stroheim)، مع فيلم الكواسر (Les rapaces) خاصة. فبمضاعفة ويلز لعمق المجال عن طريق خطوط كبرى في الزوايا، تمكن من الحصول على أطوال في مقدمة اللقطة تنضاف إلى التقليصات التي تصيب خلفية اللقطة التي تزداد قوة؛ فيكون المركز الضوئي في الخلفية في حين أن كتل الظلال تحتل مقدمة اللقطة وأن التباينات الحادة تشمل مجملها، وتصبح السقوف مرئية بالضرورة، إمّا في انتشار علوي شاهق وإما - على العكس - في

(Rubens)... إلخ.

سحقه حسب المنظور. إن حجم كل جسم يتجاوز هذا السطح أو ذاك، ويغوص في الظل أو يخرج منه، ويعبّر عن علاقة هذا الجسم بالأجسام الأخرى الواقعة في المقدمة أو في الخلفية: ذلك هو فن الكتل. وهنا تتناسب كلمة "باروك"، بمعناها الحرفي، أو كلمة التعبيرية الجديدة. وفي تحرير العمق الذي ينصاع الآن لجميع الأبعاد الأخرى، يجب أن لا نرى تقدّم كتلة على باقي الكتل فحسب، وإنما الصفة الزمنية للسلسلة المتصلة: وهذا يعني ديمومة مستمرة تجعل العمق الجانح عمقاً زمنياً وليس مكانياً[13]، إذ لا يمكن اختزاله إلى أبعاد مكانية. فكلما يرتهن العمق لتعاقب السطوح المتوازية، كلما يبقى في حدود الزمن، وإنما بطريقة لا مباشرة تبقيه تابعاً للمكان وللحركة. على العكس من ذلك، يشكل العمق الجديد منطقة زمنية بصورة مباشرة، منطقة من الماضي الذي تحدده الجوانب أو العناصر البصرية المقتبسة من شتى السطوح المتفاعلة[14]. نحن أمام مجموعة من الترابطات غير المتموضعة، دائماً أمام مراوحة تنقلنا من مستوى لآخر، وتشكل منطقة الماضي أو السلسلة المتصلة للديمومة.

تتعلق المسألة الثانية بوظيفة عمق المجال هذا. ونعلم أن بازان قد أسند إليه وظيفة واقع، لأن المُشاهد ذاته كان عليه أن ينظّم إدراكه في داخل الصورة، بدلاً من أن يتلقاه جاهزاً. وهذا ما نفاه جان ميتري (Mitry)، إذ كان يرى في عمق اللقطة تنظيماً ليس أقل إلزاماً، ما يدفع المُشاهد إلى متابعة

---

(13) كان بول كلوديل يقول إن العمق عند الرسام رامبرانت (Rembrandt) مثلاً هو "دعوة إلى الاستذكار" ("لقد أيقظ الإحساس الاستذكار، والاستذكار بدوره وصل إلى الطبقات المتراكبة في الذاكرة وهزها تدريجياً"، انظر: *L'œil écoute*, Oeuvres en prose, Pléiade, p. 195)

وأظهر برغسون وميرلو بونتي كيف أن المسافة (**المادة والذاكرة** *Matière et mémoire*، الفصل الأول) و"العمق" (**ظواهرية الإدراك** *La phénoménologie de la perception*) كانا بعدين زمنيين.

(14) انظر: Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, pp. 99, 185.

الخط القطري أو الثغرة. بيد أن موقف بازان كان معقداً: لقد أثبت أن الواقع المكتَسَب هذا يمكن أن يُحصل عليه بـ"مزيد من المسرحة"، كما رأينا ذلك في فيلم قاعدة اللعبة[15]. ولكن وظيفة المسرحة أو وظيفة الواقع، لا تحلّان هذه المشكلة العويصة. يبدو لنا أن هناك وظائف كثيرة لعمق اللقطة، وأنها تلتقي كلها في صورة/ زمن مباشرة. من خصائص عمق اللقطة أنها تقلب تبعية الزمن للحركة وأنها تبرز الزمن لذاته. لا نقول إن عمق اللقطة يتحكم حصراً بالصورة/ الزمن. فهناك صور/ زمن تنشأ من خلال إلغاء العمق (أكان ذلك في اللقطة أو في عمق اللقطة)؛ وهذه الحالة من تسطيح الصورة هي حالة شديدة التنوع بذاتها، إنها تصورٌ متنوع للزمن، إذ إن دراير وروب غرييه وسيبربرغ وغيرهم تصرفوا كلٌّ بطريقته. ما نريد أن نقوله هو أن عمق اللقطة يخلق نوعاً من الصورة/ الزمن المباشرة، نستطيع

(15) يدور النقاش بين ميتري وبازان حول مسألتين. ولكن يبدو أن ميتري أقرب إلى بازان مما يظن. في المقام الأول، هل هناك جِدّة في عمق اللقطة عند ويلز، أو بالأحرى هل هي عودة إلى النهج الذي لا يمكن فصله عن السينما القديمة، كما ذكّر ميتري بذلك؟ ومع ذلك نرى أن ميتري نفسه هو الذي بيّن، في فيلم التعصب، كيف يوجد فقط تراصف في اللقطات المتوازية، وليس فقط تفاعل كما يلاحَظ ذلك عند رينوار وويلز (من خلال خطوط زوايا كبرى): فيعطي الحق لبازان حول هذه النقطة. انظر: *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, p. 40,

وفي المقام الثاني، هل وظيفة هذا العمق الجديد هي وظيفة واقع أكثر حرية، أم هل هي ملزمة كغيرها، كما يظن ميتري؟ ولكن بازان اعترف فعلاً بالطابع المسرحي لعمق اللقطة، عند كل من وايلر ورينوار. لقد حلل لقطة لوايلر مأخوذة من فيلم الأفعى (*Le vipère*)، وفيها تسجل الكاميرا الثابتة مشهداً عميقاً بمجمله، كما يحصل ذلك في المسرح. ولكن العنصر السينمائي يجعل الشخصية الموجودة في الصالون تخرج مرتين من الإطار، تخرج أولاً إلى اليمين من الأمام، ثم تخرج إلى اليسار من الخلفية، قبل أن تنهار فوق الدرج: يعمل خارج اللقطة بطريقة مغايرة لما تعمله الكواليس، انظر: "William Wyler ou le janséniste de la mise en scène," *Revue du cinéma*, no. 10 et 11 (Février et Mars 1948),

وهنا تنتج السينما "مزيداً من المسرحة" فيعزز الانطباع أخيراً بالشعور بالواقع. ما نريد أن نقوله هو أن بازان إذن، مع اعترافه بتعدد الوظائف لعمق اللقطة، أبقى على أولوية وظيفة الواقع.

تحديده بالذاكرة، وبالمناطق الافتراضية للماضي، وبملامح كل منطقة. وقد يؤدي وظيفة استذكارية وتزمينية، أكثر منها وظيفة تنقل الواقع: لا يتعلق الأمر بذكرى، بل بـ "الدعوة إلى ذكرى...".

يجب معاينة الواقعة قبل محاولة شرحها: في معظم الأحيان التي يكون فيها عمق اللقطة ضرورياً جداً، يرتبط بالذاكرة. وهنا أيضاً تكون السينما برغسونية: ولا يُقصد بذلك الذاكرة النفسية المصنوعة من صورة/ ذكرى، والتي تستطيع اللقطة الاسترجاعية أن تمثّلها اصطناعياً. ولا يُقصد بذلك تعاقباً في لحظات الحاضر الذي يمضي حسب التسلسل الزمني. يُقصد به إما جهداً استذكارياً يُبذل في زمن راهن ويسبق تشكل الصور/ الذكرى، وإما استكشاف طبقة من الماضي تنطلق منها هذه الصور/ الذكرى لاحقاً. إنه دون الذاكرة النفسية وخلفها: وهما قطبا ميتافيزيقا الذاكرة. وقد قدّم برغسون قطبي الذاكرة القصيَّين على النحو الآتي: توسّع طبقات الماضي من جهة، وتقلّص الحاضر الراهن من جهة أخرى[16]. وكلاهما مترابطان، ما دام استحضار الذكرى يتم بالقفز من منطقة في الماضي نفترض أنه يكمن فيها، وما دامت جميع الطبقات أو المناطق تتعايش بالنسبة إلى الحاضر الراهن والمتقلص الذي ينبثق منه الاستذكار (في حين أنها تتعاقب نفسياً بالنسبة إلى لحظات الحاضر التي كانتها). والجدير بالملاحظة أن عمق اللقطة يُظهر لنا الاستذكار المفعّل من جهة، وطبقات الماضي الكامنة التي تُستكشف لاستخراج الذكرى المنشودة فيها، من جهة أخرى. وغالباً ما تظهر الحالة الأولى، أي حالة التناقض، في فيلم المواطن كين: على سبيل المثال، تنحدر لقطة علوية على سوزان الكحولية الضائعة في ردهة الملهى لدفعها إلى الاستذكار. وإما أننا نجده في فيلم عظمة آل أمبِرسون (La splendeur des Amberson): ثمة مشهد ثابت كامل لعمق اللقطة يجد تسويغه في أن

(16) **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، ص 184 (31): شكلا الذاكرة هما "طبقات الذكريات" و"تقلص" الحاضر.

الفتى يريد، دون أن يظهر ذلك، أن يجبر عمته على استذكار ذكرى هامة تتعلق به[17]. ونجده أيضاً في فيلم المحاكمة (Le procès)، وتشير اللقطة المتصاعدة إلى توجه جهود البطل الذي يبحث بكل السبل عما تستطيع العدالة أن تسجّله من مآخذ عليه. وتظهر الحالة الثانية في معظم مشاهد عمق الحقل الاختراقي في فيلم المواطن كين، فكل مشهد يتطابق مع طبقة من طبقات الماضي يُطرح فيها السؤال الآتي: هل يرقد هنا السر الكامن، سرّ روزبود؟ وفي فيلم السيد أركادان الذي تمثل الشخصيات المتعاقبة فيه طبقات من الماضي، أو محطات نحو طبقات أخرى، تتعايش كلها بالقياس إلى الجهد الأولي المبذول. وفعلاً نرى أن الصورة/ الذكرى لا تحمل بذاتها أهمية كبرى، ولكنها تفترض وجود شيئين يتجاوزانها: تنوّع في طبقات ماضٍ خالص يمكن العثور عليه فيها، وتقلص في الحاضر الراهن الذي ينطلق منه البحث المعاود دائماً. وسينتقل عمق المجال من هذا إلى ذلك، ومن التقلص الأقصى إلى الطبقات الكبرى، وبالتناوب. إن ويلز "يشوّه المكان والزمان معاً، فيمددهما ويقلّصهما بالتناوب، ويسيطر على وضع ويغوص فيه[18]. فاللقطات السفلية والعلوية تشكل تقلصات، شأنها شأن

---

(17) حلل بازان مرات عديدة مشهد المطبخ هذا، ولكن دون أن يلحقه بوظيفة التذكر التي تتم فيه (أو يحاول أن تتم فيه). وغالباً ما تحقق ذلك عند وايلر، فيكون عمق اللقطة مرتبطاً باللقاءات التي تتم بين شخصيتين: ويظهر ذلك في الحقل/ اللقطة في فيلم أجمل سنوات حياتنا الذي حلله بازان في مقالته عن وايلر؛ ويظهر كذلك في لقطة من فيلم المتمردة (*L'insoumise*) التي حللها ميتري، وفيها تلتقي شخصيتان ببعضهما وتتجابهان في نوع من تحدي الذاكرة (لقد لبست البطلة فستانها الأحمر...). في هذا المثال الأخير، يشكّل عمق الحقل تقلصاً أعظمياً لا يستطيع أن يحققه الحقل أو الحقل المعاكس: فالكاميرا تكون في وضع تصوير تصاعدي وراء إحدى الشخصيات، فنلتقط في آن اليد المنقبضة لإحداها والوجه المرتعش للأخرى (ميتري).

(18) Jean Collet, "La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance," *Orson Welles, Etudes cinématogrophiques*, p. 115,

(لا نستطيع الموافقة على نقطة وحيدة في هذا النص، وهي تلك المتعلقة بالدعوة إلى التسامي).

لقطات التنقيل المائلة أو الجانبية التي تشكل طبقات الماضي. ويتغذى عمق الحقل من مصدري الذاكرة هذين. لا يتغذى من الصورة/ الذكرى (أو اللقطة الاسترجاعية)، بل من الجهد الراهن للاستذكار لتحريضها، ومن استكشاف مناطق افتراضية في الماضي، للعثور على الصورة واختيارها وإنزالها.

يرى العديد من النقاد أن عمق المجال وسيلة تقنية توشك أن تحجب عنا عدداً من الإسهامات البالغة الأهمية لويلز. صحيح أن هذه الإسهامات موجودة ولكن المجال يحافظ على أهميته، خلف الجانب التقني، أي أنه يحافظ على شكل من أشكال التزامن. وتنجم عن ذلك شتى أنواع مغامرات الذاكرة، التي تمثل تحولات في الزمن أكثر مما تمثل اضطرابات نفسية وعللاً في تشكيلها. وتطور أفلام ويلز هذه الاضطرابات والعلل بصورة تصاعدية صارمة. كان برغسون يمايز بين حالتين كبيرتين: تتمثل الحالة الأولى في أن الذكرى الماضية يمكن أن يُعرَب عنها داخل صورة، ولكن هذه الصورة لا تعود تصلح في شيء، لأن الحاضر الذي ينطلق منه هذا الإعراب فقدَ امتداده الحركي الذي يجعل الصورة قابلة للاستعمال؛ وفي الحالة الثانية لم تعد الذكرى تستطيع أن تُذكَر في صورة، مع أنها لم تزل في منطقة من مناطق الماضي، ولكن الحاضر الراهن لم يعد قادراً على الوصول إليها. فتارة "تُستدعى الذكريات، ولكن لا يعود في وسعها أن تطبَّق على إدراكات مكافئة"، وطوراً نرى "أن استدعاء الذكرى يُعاق في حد ذاته"[19]. ونجد المعادل الدرامي لهاتين لحالتين في أفلام ويلز التي يفعل التزمين فيها فعله عن طريق الذاكرة.

لقد بدأ كل شيء مع فيلم المواطن كين. وقيل كثيراً إن عمق المجال

---

(19) **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، ص 253 (119-118): هما الشكلان الرئيسيان لأمراض الذاكرة، حسب برغسون.

قد تغلغل في المشهد والإخراج، ولكن ذلك ليس صحيحاً إلا بشكل جزئي. لا شك في أن اللقطة السياقية هي طبقة من طبقات الماضي، بسديميّاتها ونقاطها المضيئة التي ستغذي الصورة/ الذكرى وتحدد ما تحتفظ به من الماضي المنصرم. ولكن المونتاج يبقى كما هو في ظلّ ملامح ثلاثة: علاقة اللقطات السياقية أو طبقات الماضي باللقطات القصيرة التي تصور لحظات حاضر يمضي؛ ويتمثل الثاني بعلاقة الطبقات في ما بينها، وبعلاقتها مع بعضها (وقال بورش في هذا الصدد: كلما كانت اللقطة طويلة، كلما كان من المهم أن نعرف أين وكيف ننهيها؛ ويتمثل الملمح الثالث في العلاقة بين هذه الطبقات وبين الراهن الحاضر المتقلص الذي يستذكرها. في هذا الصدد، يكون لكل شاهد من الشهود، في فيلم المواطن كين، جهده في الاستذكار مما يتناسب مع طبقة الماضي التي كُرّس لها. ولكن جميع هذه الجهود تلتقي في الراهنية: "لقد مات كين للتو، كين هو ميت"، وهي مثل نقطة ثابتة ذُكرت منذ البداية (وكذلك الأمر في فيلمي السيد أركادان وعطيل). وبالقياس إلى عطيل الموت كنقطة ثابتة تتعايش جميع طبقات الماضي، تتعايش مع الطفولة والشباب والرشد والشيخوخة. فإذا ما ظل المونتاج لدى ويلز العمل السينمائي بامتياز، فإنه مع ذلك قد غيّر اتجاهه: فبدل أن يُنتِج من الحركة صورة غير مباشرة للزمن، فإنه يروح يبني نظاماً للطبقات المتعايشة أو للعلاقات غير الزمنية داخل الصورة/ الزمن المباشرة. ستُذكر طبقات ماضٍ مختلفة، وستجسّد ملامحها في الصور/ الذكرى. وكل مرة يتم ذلك حسب الموضوع الآتي: هل يقيم هنا ذكرى "روزبود" الخالصة؟ لن يُعثر على روزبود في أية منطقة من المناطق المستكشفة، مع أنها موجودة في إحداها، في منطقة الطفولة، ولكنها لفرط ما هي مطمورة، يضرب صفحاً عنها. وفضلاً عن ذلك، عندما تجسدت روزبود بحركتها الخاصة في صورة، فإنها حرفياً لن تربط بأي شخص، بل تُربَط بالموقد الذي تحترق فيه الزلاجة. هذا لا يعني فقط أن روزبود كان من الممكن أن تكون أي شيء، ولكن بما أنها شيء بذاته فإنها تنزل في صورة

تشتعل وحدها ولا تصلح لشيء ولا تهمُّ أحداً[20]. وهي بذلك تلقي ظلاً من الشك على جميع طبقات الماضي التي ذكرتها هذه الشخصية أو تلك، ولو كانت مغرضة: فربما كانت الصور التي أبرزتها طبقات الماضي عديمة الجدوى أيضاً، ما دام لم يعد ثمة حاضر يستقبلها، وما دام كين قد مات، وما دامت جميع هذه الطبقات عقيمة.

في فيلم روعة آل أمبِرسون، لم تعد المسألة مسألة ارتياب استدعته خصوصية "روزبود"، بل مسألة يقين ترمي بظلالها على مجمل الماضي. فهذه الطبقات يمكن استحضارها وقد استُحضرت: في زواج عزيز النفس تعقده إيزابيل، في طفولة جورج وشبابه، وفي عائلة إمبرسون... ولكن الصورة التي تستخلص من ذلك لم تعد تصلح لشيء، لأنها لا تستطيع من بعد أن تندرج في حاضر قد يحوّلها إلى فعل: فالمدينة تغيّرت كثيراً، والقوة الجديدة المحركة للسيارات قد حلت محل عربات الخيل، وتحوّل الحاضر كلياً بحيث لم تعد الذكريات صالحة للاستعمال. لذا فإن الفيلم لا يبدأ بمشهد وفاة، بل بتعليق يسبق كل صورة، ويجد حصيلة لدى انهيار الأسرة: "لقد حدث ما حدث، ولكن الذين كانوا يريدون أن يشهدوا ذلك قد ماتوا، وأن الأحياء قد نسوا ذلك الرجل ونسوا ما كانوا يتمنونه". لقد فقدت الذكريات كل امتداد، لا بل لم تعد تنفع لإبهاج الأنبياء وسيئي النية أو الراغبين في الانتقام. لقد تسلل الموت بمهارة بحيث لم يعد الفيلم يحتاج إلى وفاة في البداية. لقد تزامنت جميع الاستذكارات مع وفيات، وتزامنت جميع الوفيات مع الوفاة المهيبة للرائد في الجيش، خلال الفيلم: "كان يعلم بأن عليه أن يستعد للدخول في منطقة مجهولة وقد لا يُعرَف فيها بأنه واحد من آل أمبِرسون". لقد اجتُث دابر الذكريات، لأن الحاضر قد فرّ وجرى

(20) تصدياً لمقاربات اعتباطية، كان آمنغوال على حق عندما عارض روزبود (أو الكرة الزجاجية) ومجدلية بروست بشتى تفاصيلهما: عند ويلز لا يوجد أي بحث عن الزمن المفقود. انظر: *Etudes cinématographiques*, pp. 64- 65.

إلى جهة أخرى، وانتزع منها كل اندماج ممكن. ولكن من المشكوك فيه أن ويلز أراد فقط أن يظهر تفاهة الماضي. فإن كان ويلز عدمياً، فليس هنا. وما أراد ويلز أن يوضحه، وسبق أن فعل ذلك في فيلم المواطن كين، هو أن المرء، ما إن يصل إلى طبقات الماضي، حتى يبدو وكأن موجة عاتية قد جرفته، ويخرج الزمن من إهابه، فيدخل الإنسان زمنية هي أشبه بحالة أزمة مستمرة[21].

ثمة خطوة ثالثة أُنجزت مع فيلم سيدة شنغهاي. في الأفلام السابقة، كانت طبقات الماضي تتجاوز الصور/ الذكرى من كل جانب؛ ولكن ذكرها جعلها تُنتج صوراً كهذه، حتى لو كانت هذه الصور تطفو ولا تطبَّق إلا على الموت. أما الآن فالوضع مختلف جداً: فطبقات الماضي أو أقاليمه موجودة هنا دوماً، وتتمايز عن بعضها، غير أنها لا تُستذكَر ولا ترافقها أية صورة/ ذكرى من بعد. ولكن كيف يستدلّ عليها وقتئذ، طالما لا تضمنها أية صورة/ ذكرى ولا تستمد منها أية مزيّة؟ يبدو وكأن الماضي يبزغ من تلقاء ذاته، ولكن عبر شخصيات مستقلة ومستلَبة ومختلة وبدائية نوعاً ما، وأحفورية ناشطة بشكل غريب، وذات نشاط إشعاعي، ويستحيل تفسيرها في الحاضر الذي تبرز فيه، وتكون مؤذية وتتحكم بنفسها. لسنا أمام ذكريات، بل أمام هلوسات. ذلك أن الجنون وانشطار الشخصية هما اللذان يكشفان الماضي الآن. فقصة فيلم سيدة شنغهاي هي قصة بطل بدأ ساذجاً وغرق في ماضي الآخرين واحتجز فيه وخُطف إليه (ثمة تشبه هنا مع موضوعات مينيلّي، دون التمكن من التكلم عن تأثير هذا في ذاك، مما يثير حفيظة ويلز). في الفيلم ثلاث شخصيات مختلّة، وهي أشبه بطبقات

(21) "إن قاعدة الوجود بالذات هي مأسوية. فلا يعيش الإنسان، كما يكرَّر لنا، أزمة عارضة. كل شيء أزمة، وهذا منذ الأزل" (مقتبس من مقالة لميشال إستيف (Michel Estève) بعنوان: "Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles," *Etudes cinématographiques*, p. 41).

ثلاث لماضٍ استغرقت البطل دون أن يتمكن من استحضار شيء من هذه الطبقات، ولا أن يختار بينها. عندنا شخصية غريسبي (Grisby)، الرجل الذي يبزغ كشيطان سريع الحركة؛ وفوق هذه الطبقة سيجد البطل نفسه مطارداً لجريمة قتل، عندما عرضت عليه ظاهرياً جريمة قتل مزيفة. ثم تظهر شخصية المحامي بانيستر (Bannister)، بعكازه وشلله وعرجه القبيح، الذي أراد إدانة غريسبي بالجريمة بعد أن اقترح عليه دفاعاً مضموناً. وعندنا أيضاً المرأة، وهي ملكة الحي الصيني المجنونة، التي أحبها البطل، ولكنها ربطت حبه بأغوار ماضٍ ملغَز نابع من الشرق. فيغدو البطل مجنوناً بدوره لا سيَّما أنه لا يستطيع أن يتعرف إلى أي ماض تجسده هذه الشخصيات المعتوهة التي قد تكون إسقاطات لشخصيته التي أصبحت مستقلة[22]. والآخرون موجودون أيضاً ولهم كيان ويؤدون دوراً في فيلم سيدة شنغهاي وتحققت خطوة رابعة في فيلم السيد أركادان: كيف يجعل البطل ماضيه عصياً على الاستذكار؟ يجب عليه أن يتظاهر بالنساوة، كي يكلّف أحد المحققين بالعثور على الشخصية الجنينية المنبعثة من أقاليم ذلك الماضي، والتي ترتاد تلك الأماكن التي لم تعد تمثل سوى محطات في استكشاف الزمن. وهؤلاء الشهود، سيغتالهم أركادان الواحد بعد الآخر، حسب آثار التحقيق. ويدّعي أنه يستعيد جميع انشطاراته، داخل وحدة ذهانية متعاظمة لن تتعرف من بعد إلا على ماضٍ دون ذاكرة، فيصاب أخيراً بنساوة حقيقية. تجد عدمية ويلز صيغتها الموروثة من نيتشه: عليك أن تلغي ذكرياتك، أو أن تلغي ذاتك... أن يبدأ كل شيء وينتهي بزوال

(22) البطل إنسان عادي ولكنه "يعي جنونه". ولأنه يجابه تلك المواضي التي لا يعرفها ولا يتعرف إليها، سيقول: "كنت أعتقد أنني وقعت فريسة الهذيان، ثم ثاب إليّ رشدي، وعندها اعتقدت أنني مجنون". ويُثبت جيرار ليغران أننا نستطيع أن نتصور مستويين في الفيلم: ويلز ممثلاً ويلعب دور شخصية أوهارا الساهم والمسرنم المهلوس؛ وويلز المخرج الذي يسقط شخصيته على الشخصيات الهلوسية الثلاث: (*Positif*, no. 256 (Juin 1982)).

أركادان ، كما في المواطن كين، فذلك لا يحول دون التقدم الحثيث من فيلم إلى فيلم: لا يكتفي ويلز من ثم بإبراز لا جدوى استذكار الماضي، في حالة مستمرة من تأزم الزمن، بل يبرز استحالة كل استذكار وصيرورته المستحيلة، داخل وضع زمني أكثر جوهرية. إن أقاليم الماضي ستحافظ على سرها، وسيبقى استدعاء الذكرى فارغاً. فلن يبوح المحقق بما يعلمه، ولكنه – تحت وطأة الزمن – سيناشد الفتاة فقط أن تقول ما قاله لها.

توجد علاقة بين فيلم المحاكمة وفيلم السيد أركادان. في أية طبقة من طبقات الماضي سيبحث البطل عن الخطأ الذي ارتكبه؟ لا شيء فيها يمكن استذكاره، بل كل شيء فيها مفعم بالهلوسة. هناك شخصيات جامدة وهناك تمثال مغطى. ثمة منطقة مخصصة للنساء، وأخرى للكتب وهي منطقة الطفولة والفتيات الصغيرات، وثمة منطقة للفن وأخرى للدين. لم يعد الحاضر سوى باب فارغ لم نعد نستطيع منه أن نستذكر الماضي، لأن هذا الماضي قد خرج أثناء انتظارنا. ستُستكشف كل منطقة من مناطق الماضي، في تلك اللقطات الطويلة التي يمتلك ويلز سرها: مثلاً السباق الطويل فوق شبكة طويلة، في حين أن رهطاً من الفتيات يطاردن البطل ويزعقن خلفه (شاهدنا سابقاً في فيلم سيدة شنغهاي ركضاً مشابهاً فوق حيّز مشبك يقوم به القاتل المزيّف). ولكن مناطق الماضي لم تعد تقدّم صوراً/ ذكرى، بل تطلق أشكالاً هلوسية من الحضور: النساء والكتب والفتيات الصغيرات والمثلية الجنسية واللوحات الفنية. كل ما هنالك أن بعض الطبقات قد تقعرت وأن أخرى قد علت بحيث يتجاوز هنا أو هناك هذا العم أو ذاك، كما هو الحال في علم الآثار. ما من شيء يمكن البتّ فيه من بعد: فالطبقات المتواجدة معاً تُقارب الآن بين أجزائها. وما الكتاب الأكثر جدية سوى كتاب إباحي، وما الراشدون المتوعدون سوى أطفال يُضربون والنساء هن في خدمة العدالة لكن العدالة قد تقيمها فتيات

صغيرات؛ وهل سكرتيرة المحامي بأصابعها المتلاصقة، هل هي امرأة أم فتاة صغيرة أم إضبارة ورقية؟ يبدو أن مناطق الماضي – بانكسارها واختلال توازنها – قد تأثرت بعدالة ماضٍ عليا تشتملها، وتأثرت بماض تدفع فيه أشكال الوجود لبعضها بعضاً ثمن جورها – (حسب عبارة سبقت عصر سقراط). إن نجاح ويلز في معالجة نصوص كافكا يكمن في أنه عرف أن يُظهر كيف أن المناطق المتباعدة مكانياً والمتمايزة زمنياً تتواصل فيما بينها، في قاع زمن لا محدود يجعلها متجاورة: وتكمن هنا فائدة اللقطة العميقة، ذلك أن المربعات الأكثر تباعداً تتصل فيما بينها مباشرة في قاع المكان[23]. ولكن ما هو هذا القاع لكافة طبقات الماضي الذي منه تخرج وتسقط فيه من ثمّ متكسّرة؟ ما هي تلك العدالة التي تكون فيها جميع المناطق مجرد رافد فقط؟

تحضر طبقات الماضي على شكل تراكمات نستمد منها صورنا/ الذكرى. ولكنها قد لا تكون قابلة للاستعمال، لأن الموت حاضر على الدوام، وهو المنطقة الأكثر تقلصاً؛ أو أن هذه الطبقات لم تعد تُستذكر، لأنها تنكسر وتتبدد داخل مادة لا تراكمات لها. وربما تلتقي الحالتان، وربما لا نجد المادة الشاملة إلا في نقطة الموت المتقلصة. ولكن هذا ليس خلطاً وتعمية، إنهما حالتان مختلفتان للزمن، الزمن كأزمة دائمة، وأعمق من ذلك: الزمن كمادة أولى، فسيحة ومخيفة، كصيرورة شاملة. لهيرمان ميلفيل نص يبدو وكأنه موّجه إلى ويلز بنحو خاص، ويقول: نحن نمضي من رباط إلى رباط، ومن تراكم إلى تراكم داخل الهرم، لقاء جهود هائلة، ونكتشف في النهاية

---

(23) إن طوبغرافيا فيلم المحاكمة (وأيضاً فيلم القصر) تستدعي لقطة عميقة: فثمة أماكن متباعدة لا بل متعارضة في مقدمة الصورة، وهي متجاورة في خلفيتها. بحيث لا يكف المكان عن التلاشي، كما يقول ميشال سيمان (Michel Ciment) "إن المتفرج، كلما تقدم الفيلم، يفقد كل شعور بالمكان، فيفضي بيت الرسام، وقاعة المحكمة، والكنيسة، إلى بعضها بعضاً" (*Les conquérants d’un nouveau monde*, Gallimard, p. 219).

أن لا أحد في حجرة الموتى، إلا إذا بدأت هنا "المادة غير التراكمية"[24].
صحيح أن تلك المادة ليست عنصراً متسامياً، ولكنها عدالة محايثة، هي الأرض بنظامها الذي يتجاوز حدود الزمن، لأن كل واحد يولد مباشرة منها وليس من والديه: أي أننا نعود إلى أرضنا الأصلية. نموت فيها ونكفّر فيها عن ولادتنا. عند ويلز عامةً يموت الناس منبطحين على بطونهم، تحبو أجسادهم في التراب وتزحف. وجميع الطبقات الموجودة معاً تتواصل فيما بينها وتتجاور في وسط حيوي موحل. فتكون الأرض مثل زمن أولي للسكان الأصليين. وهذا ما رآه حشد شخصيات ويلز الكبرى: بطل فيلم لمسة الشرير (Touch of Evil) الذي مات فوق الأرض الرطبة والداكنة، وهناك بطل فيلم المحاكمة الذي مات في حفرة من الأرض، وهناك أيضاً الرائد أمبيرسون الذي كان يحتضر ويتكلم بصعوبة، "ونحن، نحن خرجنا من الأرض، وكان لا بد لنا أن نكون في الأرض...". الأرض استطاعت أن تتقعر تحت المياه، كي ترعى مسوخها البدائيين، كما نشاهد ذلك في مشهد حوض الأسماك وفي قصة كلاب البحر في فيلم سيدة شنغهاي. أما شخصية ماكبيث فتطغى في فيلم ماكبيث (Macbeth). وهنا عرف بازان أن يكتشف كنه شخصيات ويلز: "ذلك الديكور الكرتوني المطليّ بالقطران، وأولئك الاسكتلنديون المتوحشون الذين كانوا يلبسون جلود الحيوانات ويلوّحون بصلبان خشبية ذات عقد، وتلك الأماكن الغريبة التي تسيل مياهها وسط الضباب والتي لا تجعلنا نتصور سماء ترصّعها النجوم، كلها تشكل تماماً عالماً سبق التاريخ، وليس تاريخ أسلافنا الغاليين أو الكلتيين، بل ما قبل تاريخ الوعي أو نشأة الزمن والخطيئة، عندما لم تكن السماء والأرض، والماء والنار، والخير والشر، قد انفصلت عن بعضها بوضوح"[25].

---

(24) Herman Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, Gallimard.

(25) André Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, p. 90,

(3

قد يكون رينيه هو الأقرب إلى ويلز، وتلميذه الأكثر استقلالية وإبداعاً الذي غيّر وجه المشكلة برمتها. فلدى ويلز، ثمة نقطة ثابتة تبقى، حتى لو اتصلت بالأرض (عن طريق اللقطة المتصاعدة). إنها حاضر ممكن أن يعايَن، إنها موت أحد الأشخاص؛ فيظهر منذ البداية تارة، وطوراً يكون ذا تصور مسبق. إنها أيضاً حاضر صوتي، صوت الراوي، الصوت المعلّق، الذي يشكّل مركزاً إذاعياً ويؤدي دوراً أساسياً عند ويلز[26]. ونظراً لهذه النقطة الثابتة، تتعايش جميع طبقات الماضي وتراصفاته وتتعارض في آن. والحال أن العنصر الجديد لدى رينيه هو زوال المركز أو زوال النقطة الثابتة. الموت لا يثبّت حاضراً راهناً، طالما أن هنالك أمواتاً يهيمون في طبقات الماضي ("ثمة تسعة ملايين ميت يهيمون في هذا المنظر"، 200.000 ميت في 9 ثوان..."). لم يعد صوت الراوي مركزياً، إما لأنه يدخل في علاقات تتنافر مع الصورة البصرية، وإما لأنه ينقسم أو يتكاثر (الأصوات المختلفة التي تردد "لقد وُلدتُ..."، هذا في فيلم عمّي الأميركي (Mon oncle d'Amérique). وكقاعدة عامة، يبدأ الحاضر بالخفقان" وقد غشيه اللايَقين، وبدّده ذهاب الشخصيات وإيابهم، أو أن الماضي قد استغرقه[27].

لقد وجد ميشال شيون الشكل ذاته في مطلع فيلم المواطن كين: "على أنغام موسيقى كهوفية وعتيقة، تتوالى مشاهد متباينة في جو من الخواء البدئي والفوضى التي تختلط فيها العناصر، ولا سيَّما الأرض والماء. وعلامات الحياة الوحيدة هي القرود، والتي تحيلنا على ماضٍ سبق الإنسان... " (*La voix au cinéma, cahiers du cinéma*, Editions de l'Etoile, p. 78).

(26) بعد أن ذكّر ميشال شيون بالتأثير الذي ما برحت تمارسه الإذاعة على ويلز، تكلم عن "الجمود المركزي للصوت"، حتى عندما يكون الصوت صوت الشخصيات وهي تتحرك. وبالتوازي، فإن الأجساد المتحركة تنحو هي ذاتها إلى سكونية جماعية ستجسّد نقطة الصوت الثابتة. انظر: "Notes sur la voix chez Orson Welles," *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, p. 93.

(27) في فيلم هيروشيما حبّي (*Hiroshima mon amour*)، الحاضر هو مكان نسيان يصيب الإنسان حول ذاته، ونرى أن شخصية الياباني تكاد أن تنحسر. وفي فيلم العام =

وحتى في آلة الصعود في الزمن (كما في فيلم أحبك أحبك)، فإن الحاضر الذي يتحدد بأربع ثوان من الانشراح الضرورية لن يجد الوقت ليثبّت نفسه وأن يحسبها، ولكنه سيرسل فأر التجارب إلى مستويات مختلفة باستمرار. في فيلم مورييل (Muriel)، لا تحظى بولونيا (Boulogne) الجديدة بأي مركز، ولا الشقة ذات الأثاث المؤقت: لا أحد من الأشخاص يمتلك حاضراً، ما عدا آخرهم الذي لا يرى أمامه إلا الفراغ. باختصار، تتم المجابهة بين طبقات الماضي مباشرة، وكل طبقة يمكنها أن تكون حاضراً نسبياً للأخرى: فستكون مدينة هيروشيما بالنسبة للمرأة حاضر مدينة نيفير الفرنسية، ولكن نيفير ستكون حاضر هيروشيما، بالنسبة للرجل. لقد بدأ رينيه بذاكرة جمعية، ذاكرة المعسكرات النازية، وذاكرة غيرنيكا، وذاكرة المكتبة الوطنية. ولكنه اكتشف المفارقة القائلة بوجود ذاكرة واحدة لشخصيتين أو لعدة شخصيات: أي أن شتى مستويات الماضي لم تعد تحيل إلى شخصية بذاتها، أو إلى عائلة بذاتها، أو إلى مجموعة بذاتها، بل إلى شخصيات متغايرة أو إلى أماكن لا تفضي إلى بعضها وتشكّل ذاكرة عالمية. لقد وصل إلى نسبية مطلقة، وذهب حتى النهاية في حين أن ويلز لم يكن أمامه إلا اتجاه واحد: أي بناء "بدائل رجراجة" بين طبقات الماضي. وبهذا نفهم وجه الخلاف بينه وبين روب غرييه، ونفهم الالتباس المثمر في تعاون المخرجَين مع بعضهما: فأنشأ رينيه هندسة للذاكرة تتمكن من شرح مستويات الماضي المتعايشة معاً وتطويرها، ولم ينشئ فناً لأطراف الحاضر الذي يتضمن لحظات حاضر متزامنة [كما عند روب غرييه]. وفي كلتا

= المنصرم في مارينباد استطاعت أن تختصر فكرة الفيلم كالآتي: "عندما انتهت القصة، الخيالية أو غير الخيالية، للقاء أول تم في مارينباد، من اللحاق باللقاء الثاني لتعدّل فيه، عندئذ هبطت قصة هذا اللقاء الثاني الحاضرة بدورها في صيغة الماضي، ورجع صوت الراوي إلى التكلم عنها بصيغة الماضي المكرر، كما لو أن هناك لقاء ثالثاً بدأ، ودفع باللقاء الثالث الذي حدث لتوّه إلى دائرة الظل، وكما لو أن كل هذه القصة لم تكفّ عن الانصرام..." (*L'écran de la mémoire*, Seuil, p. 115).

الحالتين يختفي المركز وتختفي النقطة الثالثة، وإنما بطريقة متعارضة [بين المخرجَين][28].

لنحاول وضع بطاقات فنية تحدد شكلاً من أشكال التقدم في بعض أفلام رينيه، بدلاً من التكلم عن الجدلية والتعارضات. فرغم جهاز الخيال العلمي في فيلم أحبك أحبك، نرى أن شكل الزمن هو الشكل الأكثر بساطة، لأن الذاكرة فيه مرتبطة بشخصية واحدة. صحيح أن آلة الذاكرة لا تختزل بأنها للتذكر، بل إنها تعيش من جديد لحظة محددة من لحظات الماضي. كل ما في الأمر أن ما هو ممكن للحيوان والفأر ليس ممكناً للإنسان. ذلك أن اللحظة الماضية بالنسبة إلى الإنسان تشبه نقطة مضيئة مرتبطة بطبقة معينة من طبقات الماضي، ولا يمكنها أن تنفصل عنه. إنها لحظة ملتبسة، لا بل تشارك في مستويين: عشق البطل لكاثرين، وانحسار هذا العشق[29]. فلن يكون بوسع البطل أن يعيش هذا الحب مرة ثانية إلا إذا جاب في تينك الطبقتين، وإذا جاب منذئذ طبقات أخرى عديدة (قبل أن يعرف كاثرين، وبعد موت كاثرين...). شتى أنواع الماضي تمتزج في ذاكرة رجل يقفز من منطقة إلى أخرى، وتبرز هذه الطبقات واحدة بعد واحدة من مستنقع بدئي، وهذا أشبه ببقبقة مائية تجسدها الطبيعية الأبدية لكاثرين ("أنت راكدة، أنت مستنقع، أنت قطعة من الليل ومن الوحل...). أما فيلم العام المنصرم في مارينباد فيمثل شكلاً أكثر تعقيداً، لأن الذاكرة فيه تكون

(28) إن برنارد بينغو (Bernard Pingaud) هو الذي شدّد على زوال النقطة الثابتة عند رينيه (على نقيض ما هو عند ويلز)، وتبدّى ذلك في فيلم هيروشيما حبّي، انظر: *Premier plan*, no. 18 (Octobre 1961).

(29) المقصود بذلك هو اللحظة المحددة التي فيها تدفع الآلة البطل، بعد أن خرج من السباحة في البحر بدقيقة، وتتكرر هذه اللحظة ويبنى عليها في تضاعيف الفيلم كله. قال غاستون بونور (Gaston Bounoure): "لقد سبح كلود ويسبح وسيسبح في محيط تلك اللحظة التي تندرج فيها حياته كلها. لحظة لا يعتريها الفساد ومستحيلة المنال، فإنها تتلألأ كحجر ألماسي في متاهات الزمن" (*Alain Resnais*, Seghers, p. 86).

لشخصين. ولكنها ذاكرة شائعة أيضاً، لأنها تستند إلى المعطيات ذاتها، وتؤكدها هذه الشخصية وتنفيها أو تستذكرها تلك. وفعلاً فإن الشخصية X تدور حول حلقة ماضٍ يشمل A كنقطة مضيئة أو "كملمح"، في حين أن A هي في مناطق لا تضمّ الشخصية X أو أنها لا تضمها إلا بطريقة ضبابية. هل الشخصية A ستدع نفسها تنجذب نحو طبقة X، أم أن هذه الأخيرة ستمزَّق وتفكَّك بفعل مقاومة الشخصية A التي تلتف على نفسها في طبقاتها الخاصة؟ إن فيلم هيروشيما حبّي ما زال يعقد الوضع. ففيه شخصيتان، ولكل منهما ذاكرته الخاصة الغريبة عن الذاكرة الأخرى. لم يعد بينهما شيء مشترك. فهما أشبه بمنطقتي ماضٍ لا حدّ لهما: هيروشيما ونيفير. وفي حين يرفض الياباني دخول المرأة إلى ماضيه الخاص ("لقد رأيت كل شيء... كل شيء... – لم تري أي شيء في هيروشيما، أي شيء إطلاقاً...")، تجتذب المرأة اليابانيَ المتطوع والراضي إلى حد ما، تجتذبه إلى منطقة ماضيها. أليس هذا يعني لكليهما أن هناك طريقة لنسيان ماضيه الخاص، وأنه يصنع ذاكرة لشخصين، كما لو أن الذاكرة الآن أصبحت عالماً رحباً وانفصلت عن شخصيهما؟ في فيلم موريل ذاكرتان أيضاً، وكلتاهما موسومتان بحرب: حرب بولوني سور مير، وحرب الجزائر. غير أن كلاً من الذاكرتين تحتوي على طبقات عديدة أو على طبقات ماضٍ تحيل إلى شخصيات مختلفة: ثلاثة مستويات لرسالة بولونيا سور مير (مستوى الذي كتب الرسالة، ومستوى الشخص الذي أرسلها أو لم يرسلها، ومستوى الشخص الذي لم يستعملها)، ومستويان يتعلقان بحرب الجزائر مستوى الجندي الشاب ومستوى صاحب الفندق). إنها ذاكرة بوسع العالم، ذاكرة لأشخاص كثيرين ومستويات عديدة، يكذّب بعضها الآخر ويشي بعضها بالآخر، ويخطف بعضها الآخر. لا يبدو لنا أن فيلم انتهت الحرب (La guerre est finie) يسجّل تحولاً معيناً أو عودة إلى الماضي، بل تعميقاً للمشكلة ذاتها. ذلك أن حاضر البطل ليس سوى "عصر"، عصر من عصور إسبانيا التي لا تظهر كأنها حاضرة. ثمة عصر الحرب الأهلية استقرت فيه لجنة

المنفى. وهناك العصر الجديد للإرهابيين المتطرفين الشباب. أما حاضر البطل، حاضر التنظيم "المستمر"، فليس هو بالذات سوى فترة ماضية من تاريخ إسبانيا، ومستواه يتمايز عن مستوى الحرب الأهلية ومستوى الجيل الشاب الذي لم يعرفها. ما يظهر كماضٍ وحاضر ومستقبل، يتماثل مع ثلاثة عصور عرفتها إسبانيا، من أجل خلق شيء جديد، إما لأن هذه العصور متفققة فيما بينها، وإما لأنها في هوامش اللاحسم. تنحو فكرة العصر إلى التمايز، وإلى اتخاذ بعد سياسي أو تاريخي أو آثاري مستقل حتى. وسيتمكن فيلم عمّي الأميركي من مواصلة استكشافه هذه العصور: ثمة ثلاث شخصيات، ولكل منها مستويات عديدة وعصور عديدة. وهناك ثوابت: فكل عصر، أو كل طبقة، سيحدده إقليم معين، وهناك خطوط للفرار، وهناك انسدادات بين هذه الخطوط؛ وهي عبارة عن تحديدات طوبغرافية وخرائطية اقترحها لابوريت (Laborit). غير أن التوزيع يتبدل من عصر لآخر، ومن شخصية لأخرى. فتصبح العصور عصوراً للعالم، بتبدلاتها، لأن هذه العصور تخص الحيوانات أيضاً (فالرجل والفأر يلاقيان مصيراً مشتركاً، خلافاً لما حصل في فيلم أحبك أحبك)، ولكنها أيضاً تخصّ عالماً فوق إنساني، تخصّ الجزيرة وكنزها. بهذا المعنى كان برغسون يتكلم عن ديمومات دنيا وديمومات عليا لدى الإنسان، تتعايش كلها. أخيراً نرى أن فيلم الحياة رواية (La vie est un roman) يطور لِذاته فكرة تقول بوجود ثلاثة عصور للعالم، وبوجود ثلاثة عصور للحصن القصر، ولكن كل عصر فيها يمتلك ويستوعب شخصياته الخاصة به، بدلاً من أن تحال إلى أشخاص معيَّنين: عصر القديم أو اليوتوبيا؛ عصر الحديث أو المؤتمر والتنظيم التقني الديمقراطي؛ عصر الطفولة أو الأسطورة. في جميع أفلام رينيه، يغوص المرء في ذاكرة تتجاوز شروط علم النفس، والذاكرة الموزعة بين شخصين، والذاكرة الموزعة بين مجموعة من الأشخاص، والذاكرة/ العالم، والذاكرة/ عصور العالم.

ولكن يبقى السؤال هو هو: ما وظيفة طبقات الماضي في سينما رينيه،

هل هي مستويات لذاكرة بعينها، هل هي مناطق للعديد من الذكريات، هل هي استعراض لعصور العالم؟ هنا لا بد لنا أن نميّز العديد من الجوانب. في المقام الأول، إن كل طبقة من طبقات الماضي هي سلسلة متصلة. فإذا كانت لقطات الكاميرا المتنقلة مشهورة عند رينيه، فلأنها تحدد أو بالأحرى تبني سلاسل متصلة، وحلقات ذات سرعة متبدلة، من خلال متابعة رفوف الكتب في المكتبة الوطنية، ومن خلال الغوص في لوحات لفان غوغ (Van Gogh) تغطي هذه المرحلة أو تلك من فنه. ولكن يبدو أن كل سلسلة متصلة يجب أن تكون إلى حدّ ما مرنة. وهذا ما يسميه علماء الرياضيات "تحوّل الخبّاز": أي أن يُشدّ المربع فيصبح مستطيلاً يشكّل نصفاه مربعاً جديداً، بحيث تتوزع مساحته الكلية من جديد حسب التحول الحاصل. إذا أمعنّا النظر في منطقة من هذه المساحة، مهما كانت صغيرة، فلا بد في النهاية من أن تنفصل نقطتان، وأن تتوزع كل نقطة في أحد نصفي المربع، بعد عدد من التحولات[30]. ولكل تحوّلٍ "عصر داخلي"، ونستطيع أن نرى تعايش طبقات الماضي أو السلاسل المتصلة لشتى العصور. وهذا التعايش، أو هذه التحولات، يشكل طوبولوجيا. فنرى مثلاً أن شتى القطوع تتناسب مع كل شخصية من شخصيات فيلم عمّي الأميركي أو أن شتى مراحل فيلم فان غوغ (Van Gogh) تتناسب مع ما يعادلها من الطبقات. في فيلم العام المنصرم في مارينباد، نجد أنفسنا أمام وضع نرى

---

(30) نجد تحليلاً لتحولات الخبّاز ولفكرة العصر التي تتكافأ معها، عند:
Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, pp. 245 – 257,

ويستخلص الكاتبان نتائج لافتة لها صلة ببرغسون. وفعلاً توجد علاقة قوية بين تحولات بريغوجين ومقاطع الموشور البرغسوني. من كل هذا، لن نتوقف إلا عند الجوانب الأكثر بساطة والأقل علمية. وذلك لكي نُظهر أن رينيه لا يطبّق المعطيات العلمية على السينما، بل يخلق بوسائله السينمائية الخاصة شيئاً له مقابله في الرياضيات والفيزياء (إن لم نتكلم عن مقابلة في البيولوجيا، كما يظهر ذلك بصراحة في فيلم عمّي الأميركي). نستطيع التكلم عن علاقة ضمنية بين رينيه وبريغوجين، شأنها شأن العلاقة الضمنية بين غودار ورينيه توم (René Thom).

فيه شخصيتي A وX، فتكون X في طبقة قريبة جداً من A، أما A فتكون في طبقة تعود لعصر آخر فتنأى وتنفصل عن X. ولا يُقصد بذلك فقط السمات الهندسية البارزة، بل إن الشخصية الثالثة، أي M، هي التي تشهد هنا بغية التحول من سلسلة متصلة. إذا أردنا أن نعرف إن كانت سلسلتان متصلتان ومتغايرتان، لأن كل سلسلة منهما تنتمي إلى "عصر متوسط"، تستطيعان بدورهما أن تلتحما بدورهما في تحول العصر ذاته، نلاحظ ذلك في فيلم هيروشيما حبّي، بحيث تكون كل سلسلة تعديلاً للأخرى في جميع المناطق: هيروشيما/ نيفير (أو تعديلاً بين شخصيتين كما في فيلم عمّي الأميركي). وهكذا نرى أن فكرة العصر، وعصور العالم، وأعمار الذاكرة، لها أساسها الراسخ في سينما رينيه: فالأحداث لا تتعاقب فقط، وليس لها مسرب زمني، بل لا تتوقف عن الخضوع للتعديلات حسب علاقتها بطبقة الماضي هذه أو تلك، وبسلسلة عصر متصلة أو تلك، وكلها تتعايش معاً. هل عرف X شخص A أم لم يعرفه؟ هل قتل ريدير (Ridder) كاثرين، أم أن موتها نتج من حادث معين، في فيلم أحبك أحبك؟ وفي فيلم موريل هل أُرسلت الرسالة دون أن تُستلم، ومن كتبها؟ تلك هي احتمالات لا يبتّ فيها بين طبقات الماضي، لأن تحولاتها تبقى هي أرجحية من زاوية تعايش العصور. كل شيء يتعلق بالطبقة التي ننطلق منها. وهنا نقع دائماً على الفارق بين رينيه وروب غرييه: ما يحصل عليه أحدهما من خلال انقطاع أطراف الحاضر (أي من خلال القفزات بينها)، يحققه الآخر من خلال تعديل طبقات الماضي المتصلة. نجد أرجحية إحصائية عند رينيه تختلف تماماً عن اللاحتمية "الكوانتية" عند روب غرييه.

ومع ذلك فإن رينيه فاز بالمنقطع مثلما أن روب غرييه فاز بالمتصل. ويتبدى هنا الملمح الثاني عند رينيه، وينجم عن الملمح الأول. وفعلاً فإن التحولات أو التوزيعات الجديدة في سلسلة متصلة ستؤدي دائماً وبالضرورة إلى انشطار: فالمنطقة – مهما صغرت – ستنشطر، وستدخل كل نقطة من نقاطها الأكثر تقارباً إلى أحد النصفين؛ وستتمكن كل منطقة

داخل سلسلة متّصلبة "من الشروع في الانفلاق، وستتشظى أجزاؤها بدورها" (ستينغرز). يبيّن فيلم موربيل، وبخاصة فيلم أحبك أحبك هذا التشظي الحتمي لطبقات الماضي. ولكن فيلم فان غوغ يجعل حقبات الماضي تتعايش، وآخر حقبة فيها، وهي الحقبة البروفنسالية، تسرّع لقطات التنقيل عبر لوحات الرسام، وتُضاعف لقطات القَطْعَ، وتمدد لقطات التسويد التدريجي، من خلال مونتاج مغروم ينتهي بظلام دامس[31]. بوجيز العبارة، لا تكف السلاسل المتصلة أو الطبقات عن التشظي، مع أنها تتجدد في آن من عصر إلى آخر. في فيلم أحبك أحبك، ثمة مزج متواصل يجعل البعيد قريباً، والقريب بعيداً. لا تكف السلسلة المتصلة عن التشظي كي تخلق سلسلة متصلة أخرى هي أيضاً متشظية. ولا تنفصل التشظيات عن الطوبولوجيا، أي عن تحويل سلسلة متصلة. وفي هذا مزية جوهرية للسينما. وسنرى أن المونتاج القصير لا يتعارض مع اللقطات البانورامية ومع لقطات التنقيل: فهو الذي يشكل صلة الوصل بينها ويَسِم فترة تحوّلها. يتفق لرينيه، كما قال غودار، أن يصوّر لقطة تنقيل مع لقطتين ثابتتين، وأن يُحدث تشظياً عن طريق لقطة التنقيل التي بدأت من النهر الياباني وانتهت بالطرق المحيطة بضفتي نهر اللوار[32]. وربما في فيلم عناية إلهية (Providence)، يبلغ القَطْع والسلسلة المتصلة ذروة وحدتهما: فالأول يجمع بين حالات الجسد (أصوات فرقعة الأعضاء في الجسم)

(31) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, p. 23.

(32) من أجمل الكتب التي كُتبت عن رينيه كتاب غاستون بونور لمتانته وكثافته. فهو أول من وازى بين الأفلام القصيرة والأفلام الطويلة ورأى أنها تضيء بعضها بعضاً. لقد فهم الذاكرة عند رينيه على أنها ذاكرة/ عالم تتجاوز مسألة الذكرى كثيراً وتحشد جميع الطاقات (كما في الصفحة 72). وحلل خاصة العلاقة بين اللقطة المستمرة واللقطة المفرومة ورأى أنهما مترابطتان: انظر تعليقه حول فيلم موربيل وما سمّاه "الفصول" (وسميناها نحن "العصور") وما ذكره عن هوية القطع/ السلسلة المتصلة والقطع/ الانزلاق (ص 62–65). حول التشظي في فيلم موربيل يجب العودة إلى مقالة ديدييه غولدسميث (Didier Goldschmidt): Didier Goldschmidt, "Boulogne mon amour," *Cinématographe*, no. 88 (Avril 1983).

وحالات العالم (العاصفة والرعد) وحالات التاريخ (صليات الرشاشات وانفجارات القنابل)، في حين أن الثانية تهتم بإعادة توزيع هذه الحالات وتعديلها. وكما الحال في الرياضيات، لا تعود القطوع تدل على حلول استمرار، بل على توزيعات تتغير بين نقاط السلسلة المتصلة.

في المقام الثالث، لم يُخفِ رينيه قط ميله إلى أعمال تحضيرية تتعلق بسيرة الشخصيات الكاملة، وإلى رسم خرائط مفصلة للأماكن التي ترتادها هذه الشخصيات وللطرق التي تسلكها وإلى خط رسوم بيانية حقيقية تتعلق بها: وحتى فيلم العام المنصرم... لم يفلت من هذه الضرورة عند رينيه. ذلك أن سير الشخصيات تمكّن من تحديد شتى "العصور" التي تتعاقب على كل شخصية. ولكنه يضيف إلى ذلك خريطة مطابقة لكل عصر، أي لكل سلسلة متصلة أو لكل طبقة من طبقات الماضي. ويشمل الرسم البياني مجمل التحولات التي تطرأ على السلسلة المتصلة، وسائر الطبقات المتراكمة والشرائح المتراصفة المتواجدة معاً. وتظل الخرائط والرسوم البيانية إذن كأجزاء لا تتجزأ من الفيلم. تظهر الخرائط أولاً كتوصيفات لأشياء وأماكن ومناظر: ثمة مجموعات من الأشياء تستخدم كشهود، ويتجلى ذلك في فيلم فان غوغ، ثم في موريل ثم في عمّي الأميركي[33]. غير أن هذه الأشياء وظيفية قبل كل شيء، والوظيفة عند رينيه ليست استعمال الأشياء فقط، إنها الوظيفة الذهنية أو مستوى الفكر اللذان يتوافقان معها: "لا ينظر

(33) Marie-Claire Ropars Wuilleumier, p. 69,
"ليس من قبيل الصدفة [في فيلم موريل] أن يبدأ كل شيء باللقطات المقربة المتناوبة لأشياء يومية، كمقبض الباب أو غلاية القهوة، وينتهي بشقة فارغة تصطف فيها ورود حمراء تبدو فجأة وروداً اصطناعية. وقال روبير بينايون في هذا الشأن: "في فيلم عمّي الأميركي يستعرض رينيه لائحة بالأشياء الشاهدة تتناظر مع المناظر أو اللوحات دون أن يفاضل بينها" (*Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock, p. 185)، ويجب مراجعة الفصل الذي كتبه رينيه بريدال (René Prédal)، وهو بعنوان "أشياء تنطق أفضل من الكائنات".

رينيه إلى السينما كوسيلة لتصور الواقع، بل كأفضل وسيلة تقرب تقارب النشاط النفسي[34]. لقد توخى فيلم فان غوغ معالجة الأشياء المرسومة كأشياء واقعية تشكل وظائفها "العالم الداخلي" للفنان. وما جعل فيلم ليل وضباب (Nuit et le brouillard) مثيراً للأسى، هو أن رينيه نجح في أن يُظهر، عبر الأشياء والضحايا، ليس فقط وظيفة المخيّم بل الوظائف الذهنية والباردة والشيطانية، التي يكاد يتعذر فهمها، والتي تسود نظام المخيّم. في المكتبة الوطنية، تشكل الكتبُ والعربات النقالة والرفوف والأدراج والمصاعد والممرات عناصرَ ومستويات ذاكرةٍ هائلة لم يعد للبشر أنفسهم فيها إلا وظائف ذهنية أو "رسائل عصبونية"[35]. وبمقتضى هذه الوظيفة، فإن رسم الخرائط يكون في الدرجة الأولى ذهنياً ودماغياً، وذكر رينيه دائماً أن ما يهمه هو الدماغ، والدماغ كعالم وذاكرة و"ذاكرة للعالم". بطريقة شديدة العملية، خلق رينيه سينما ليس فيها إلا شخصية واحدة، هي الفكر. فكل خريطة في هذا الصدد هي سلسلة ذهنية متصلة، أي أنها طبقة من طبقات الماضي يتطابق توزيعها مع تقاسم الأشياء. إن المنهج الخرائطي عند رينيه، وتعايش الخرائط مع بعضها، يتمايزان عن الطريقة الفوتوغرافية عند روب غرييه، وعن تزامن لقطاته، حتى لو أدت الطريقتان إلى نتاج مشترك. والرسم البياني عند رينيه سيكون تراكب خرائط تعرّف مجموعة من التحولات التي تتم من طبقة ماضٍ إلى أخرى، مع إعادة توزيع متكرر لوظائف الأشياء وتشظياتها: العصور المتراكبة لأوشفيتز. سيكون فيلم صديقي الأميركي محاولة كبرى لرسم خرائطي ذهني وبياني، تتراكب فيه الخرائط وتتحول، داخل شخصية بذاتها، ومن شخصية لأخرى.

غير أن التشديد على الذاكرة، في المقام الرابع، هو الذي يخلق المشكلة. الواضح أننا إذا قصرنا الذاكرة على الصورة/ الذكرى وعلى اللقطة

---

(34) Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, p. 182.

(35) Bounoure, p. 67.

الاسترجاعية، فإن رينيه لا يعيرها أية أهمية وليس له بها علاقة خفيفة: لذا لن نجد صعوبة في إثبات أن الأحلام والكوابيس والاستيهامات والافتراضات والاستباقات وجميع أشكال المتخيّل هي أهم من اللقطات الاسترجاعية(36). صحيح أن هناك لقطات استرجاعية مشهورة في فيلم هيروشيما حبّي، ولكننا في فيلم العام المنصرم في مارينباد لم نعد نميّز بين اللقطة الاسترجاعية وغيرها، وفي فيلم مورييل لا نجد أية لقطة استرجاعية، وكذلك الحال في فيلم أحبك أحبك (قال رينيه: "لا توجد فيهما إطلاقاً أية لقطة استرجاعية أو أي شيء من هذا القبيل"). ويمكن أن يُعتبر فيلم ليل وضباب كمجمل الطرق المتحررة من اللقطات الاسترجاعية ومن الورع الكاذب للصورة/ الذكرى. ولكننا بذلك لا نتجاوز ملاحظة تصلح لجميع كبار السينمائيين في عصرنا وتقول: إن اللقطة الاسترجاعية ليست سوى وسيلة ميسّرة ينبغي لها، عندما تُستخدم، أن تنال ضرورتها من مكان آخر. في حالة رينيه، نرى أن هذا القصور في اللقطة الاسترجاعية لا يمنع من أن يؤسَّس كلُ فيلم على طبقات الماضي المتعايشة، ولا يتدخل الماضي من ثم كمركز للاستذكار. إن آلة الزمن في فيلم أحبك أحبك تجمع وتذرّر طبقات الماضي التي تحبس الشخصية تماماً وتعود من ثم إلى الحياة. ويرتئي فيلم ليل وضباب ابتكار ذاكرة تزداد حيويتها عندما لا تمرّ عبر الصورة/ الذكرى. كيف لنا أن نشرح وضعاً ينطوي على هذه المفارقة الظاهرة؟

---

(36) مثلاً يعترض روبير بينانون مسبقاً على كل تأويل لرينيه يتم عن طريق الذاكرة، وحتى عن طريق الزمن (ص 163-177). ولكنّه لا يسوغ وجهة نظره، ويرى أن الذاكرة والزمن يُختزلان باللقطة الاسترجاعية. أما رينيه من جانبه فأكثر دقة وبرغسونية أيضاً، إذ يقول: "لقد اعترضتُ دائماً على كلمة ذاكرة، ولكنني لم أعترض على كلمتي متخيّل ووعي. (...) إذا لم تكن السينما وسيلة لمراودة الزمن، فإنها على أية حال الوسيلة الفضلى للتلاؤم معه (...). هذا لا ينطلق من إرادة طوعية. أعتقد أن موضوع الذاكرة حاضر كلما يُكتب عمل ما أو كلما تُرسم لوحة ما. (...) أنا أفضل كلمتي وعي ومتخيل على كلمة ذاكرة، ولكن الوعي هو بالطبع جزء من الذاكرة" (ص 212- 213).

يجب العودة إلى التمييز البرغسوني بين "الذكرى الخالصة" الافتراضية على الدوام و"الصورة/ الذكرى" التي لا تفعل شيئاً سوى تحويلها إلى فعل، بالنسبة إلى حاضر ما. تحدّث برغسون في أحد نصوصه الهامة قائلاً إن الذكرى الخالصة يجب ألا تختلط بالصورة/ الذكرى التي تنجم عنها، ولكنها تؤدي دور "المنوِّم المغناطيسي" الذي يقف خلف الهلوسات التي يثيرها[37]. الذكرى الخالصة هي على الدوام طبقة أو سلسلة متصلة تحافظ على نفسها خلال الزمن. ولكل طبقة توزّعها وتشظيها ونقاطها المضيئة وسديمياتها، ولها عصرها، بوجيز العبارة. حين أستقر داخل طبقة كهذه، يمكن أن يحدث أحد أمرين: فإما أنني أكتشف فيها النقطة التي كنت أبحث عنها والتي ستفعّل إلى صورة/ ذكرى، ولكننا لا نرى أنها لا تمتلك علامة الماضي الذي ورثته، وإما أنني لا أكتشف النقطة، لأنها فوق طبقة أخرى يتعذر عليّ بلوغها وتنتمي إلى عصر آخر. إن فيلم العام المنصرم في مارينباد هو بالضبط قصة جذب مغناطيسي وتنويم مغناطيسي، وفيها نستطيع أن نعتبر أن X لها صور/ ذكرى وأنها غير متوافرة عند A أو أن لدى A شيئاً غامضاً منها، لأنها ليست على طبقة الماضي ذاتها[38]. ولكن يمكن أن تظهر حالة ثالثة: فنحن نشكل سلسلة متصلة لها شذرات تعود إلى عصور شتى، إننا نتعامل مع تحولات تحدث بين طبقتين لكي تؤلف طبقة تحولٍ. ففي الحلم مثلاً، تزول الصورة/ الذكرى التي تشكّل نقطة خاصة بهذه الطبقة، بل هناك صور تتجسّد الواحدة في الأخرى، وكل

---

(37) **الطاقة الروحية** (*l'énergie spirituelle*)، ص 915 (133)، و**المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*)، ص 276– 277 (147-148).

(38) انظر: Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, ed. de Minuit, p. 13:

"يتكلم الفيلم كله عن قصة إقناع"، ويورد رينيه مسألة التنويم المغناطيسي، انظر: *Cahiers du Cinéma*, no. 123 (Septembre 1961).

صورة منها تحيل إلى نقطة تابعة لطبقة مختلفة. من الممكن أننا حينما نقرأ كتاباً أو نشاهد مسرحية أو لوحة، وبالأحرى عندما نكون نحن أنفسنا المؤلف، تجري عملية مماثلة: نشكّل طبقة تحوّل تخلق نوعاً من الاستمرارية أو الاتصال اللذين يعترضان العديد من الطبقات، وتنسج بينها مجموعة من العلاقات التي لا يمكن تحديد موقعها. وهكذا فإننا نستخلص الزمن غير المتسلسل. نجذب طبقة تقوم عبر الطبقات الأخرى كلها بالتقاط وتمديد مسار النقاط وتطور المناطق. وقد يتعرض هذا العمل للفشل: فتارة لا نخلق سوى غبار غير متجانس مصنوع من اقتباسات متجاورة، وطوراً لا نشكل سوى عموميات تتخللها نقاط تشابه. ذلك هو مجال الذكريات المزيفة التي نخدع بها أنفسنا أو نحاول خداع الآخرين (كما نرى ذلك في فيلم موربيل). وقد ينجح العمل الفني في خلق هذه الطبقات المفارقة المنوِّمة مغناطيسياً والمهلوسة، التي تمتاز بأنها تنتمي إلى ماضٍ قادم على الدوام. وتلك إمكانية ثالثة طرحت بالنسبة لمارينباد: فشخصية M قد تكون شخصية الروائي/ المسرحي، وتكون X وA فقط الشخصيتين أو بالأحرى الطبقتين اللتين سيستخلص منهما خطأً عرضانياً. وفي فيلم عناية إلهية – وهو من أجمل أفلام رينيه – نشهد تلك التوزيعات المحدَّدة وتلك التشظيات والتحولات التي لا تكفّ عن الانتقال من طبقة إلى أخرى، ولكن لكي تخلق منها طبقة جديدة، تجرف كل الطبقات، وتعود إلى الحيوانية، وتمتد إلى تخوم العالم. ثمة صعوبات جمة وإخفاقات في عمل ذلك الروائي العجوز الثمل: فهناك مثلاً ثلاثة أسطح تنتمي إلى عصور ثلاثة؛ ولاعب الكرة إلى أي منها ينتمي، هل يجب الحفاظ عليه؟ عثر بينايون (Benayoun) على النقطة الجوهرية حين قال: "إن غياب التعاقب للطفولة والفتوة وسن الرشد لدى رينيه (...) دفعه ربما إلى إعادة بناء توليفة حلقة حيوية تبدأ – على الصعيد الإبداعي – من الولادة أو ربما من الفترة الجينية وتنتهي بالموت وبما سبقه من تجارب، بشرط دمجها كلها

داخل الشخص ذاته"[39]. إن العمل الفني يخترق العصور المتعايشة، إلا إذا أعيق وثُبّت فوق طبقة مستهلَكة في تشظٍ مضعضَع (كما في فيلم التماثيل تموت هي أيضاً (Les statues meurent aussi)). ويتبدّى النجاح عندما يصل الفنان، كما فعل فان غوغ، إلى تلك الذروة التي تحوّل عصور الذاكرة أو عصور العالم: إنها عملية "مغناطيسية"، وهذه العملية تفسِّر "المونتاج" أكثر مما يفسَّر هو بها.

ليس ثمة سينمائي أقل تخفياً في الماضي، مثل رينيه. ولفرط ما يتحاشى فنه السينمائي الحاضرَ، فإنه يمنع الماضي من أن يتدهور إلى ذكرى. فكل طبقة من طبقات الماضي وكل عصر يثير في آن معاً جميع الوظائف الذهنية: أي أنهما يثيران التذكر والنسيان أيضاً، والتذكر الكاذب والتخيل والطموح والمحاكمة العقلية... ما هو شديد الأهمية في جميع الوظائف هو دائماً الشعور. يبدأ فيلم الحياة رواية بكلمتي "حب، حب". إنه الشعور الذي ينتشر فوق طبقة، ويتبلور حسب تشظيه. غالباً ما صرّح رينيه بأن الشخصيات ليست هي التي تعنيه، بل المشاعر التي يمكن أن يستخلصها منها كما لو كانت ظلالها، وحسب أقاليم الماضي التي تتموقع فيها. الشخصيات جزء من الحاضر، ولكن المشاعر تغوص في الماضي. تتحول المشاعر إلى شخصيات، مثلما الظلال المرتسمة داخل حديقة من دون شمس تظهر معالمها (كما في **العام المنصرم في مارينباد**) وهنا تأخذ الموسيقى كامل أهميتها. يستطيع رينيه إذن أن يعتبر أنه قد تجاوز علم النفس؛ ولكنه يبقى فيه، هذا إذا توقفنا عند سيكولوجيا الشخصيات أو عند سيكولوجيا المشاعر الخالصة. والشعور هو الذي يتم تبادله دون انقطاع، وهو الذي يسري من طبقة لأخرى، كلما تتم التحولات. ولكن عندما تشكل التحولات طبقة تخترق جميع الطبقات الأخرى، فكأن الشعور يحرّر الوعي

(39) Benayoun, p. 205.

الذي يتمخض به: إنه وعي تكون فيه الظلال حقائق واقعية حية في مسرح ذهني، وتمثل المشاعر الأشكال الحقيقية لـ "لعبة دماغية" ملموسة جداً. إن التنويم المغناطيسي هو الذي يكشف الفكر لذاته. وفي المجال نفسه، يتجاوز رينيه الشخصيات وينطلق نحو المشاعر، ويتجاوز المشاعر منطلقاً نحو الفكر الذي تمثّله الشخصيات. لذا فإن رينيه يكرر أنه لا يهتم إلا بما يحدث في الدماغ، وبالآليات الدماغية، والآليات الرهيبة والشواشية أو المبدعة[40]. إذا كانت المشاعر تمثل عصور العالم، فإن الفكر يمثل الزمن غير التسلسلي الذي يتناسب معها. وإذا كانت المشاعر تمثل طبقات الماضي، فإن الفكر والدماغ يمثلان مجمل العلاقات التي تتعذر موقعتُها بين جميع هذه الطبقات، ويمثلان الاستمرار الذي يلفّ هذه العلاقات ويبسُطها كما لو كانت فصوصاً دماغية، ويمنعها من التوقف واتخاذ وضعية الموت الجامدة. يقول الروائي أندرييه بييلي (Andrei Biély): "نحن عبارة عن عرض فيلم سينمائي خاضع للتأثير الدقيق الذي تمارسه القوى الخفية: فإن توقف الفيلم فإننا سنجمد في وضعية ذعر مصطنعة"[41]. في السينما، كما

---

(40) في المقابلات الصحفية التي أجريت مع رينيه، يعود إلى هذين الموضوعين: المشاعر التي تتجاوز الشخصيات، والوعي أو الفكر النقدي الذي ينجم عنها. إنها طريقة تنويم مغناطيسي نقدي، وهي أقرب إلى الطريقة التي دعاها سلفادور دالي "ذهان العظمة" أكثر من قربها إلى أساليب برتولد بريخت. لقد أبرز رينيه بريدال هذا الجانب قائلاً: "إذ حقق بريخت في المسرح هذه النتيجة عن طريق التغريب، فإن رينيه يثير – على العكس – انبهاراً حقيقياً. وهذا النوع من التنويم المغناطيسي، ذو الأصول الجمالية البحتة، يخفف من غلواء النكتة، ويحول دون التماهي مع الشخصيات ويوجّه انتباه الجمهور فقط إلى المشاعر التي تحرّك البطل" (ص 163).

(41) يتماشى فيلم أحبك أحبك مع هذه العبارة. ويبدو أن هناك تقارباً حقيقياً بين أفلام رينيه ورواية أندرييه بييلي التي عنوانها بترسبورغ (*Petersbourg*) والتي أرساها بييلي على "بيولوجيا الظلال" وعلى "الألعبان الذهني". فعند بييلي تتصل المدينة بالدماغ من الناحية المكانية؛ "كل ما كانت عيناه تريانه، من لوحات وبيانو ومرايا وصدف وطاولات مستديرة مطعّمة، كل هذا لم يكن إلا ليثير الغشاء الدماغي، إلّا إذا قصّر المخيخ في عمله"؛ ولا تكف السلسلة المتصلة عن التكوّن بين حالتين عضويتين آصريّتين، وهما حالة المجتمع السياسية وحالة وضع الطقس في العالم. وفي هذا الصدد، فإن فيلم عناية =

يقول رينيه، لا بد من أن يحدث شيء "حول الصورة، وخلف الصورة، لا بل داخل الصورة". وهذا ما يحدث، عندما تصبح الصورة صورة/ زمناً. لقد صار العالم ذاكرة ودماغاً وتراكباً لعصور أو لفصوص دماغية، ولكن الدماغ نفسه قد غدا وعياً، واستمراراً لعصور، وإبداعاً أو تقدماً لفصوص دماغية دائمة التجدد، وغدا خلقاً ثانياً مجدداً للمادة على غرار مادة السترين (styrène) التي يُصنع منها البلاستيك. والشاشة بالذات هي غشاء دماغي يتجابه فيه حالاً ومباشرة كل من الماضي والمستقبل، والداخل والخارج، ودون مسافة تذكَر، وبمعزل عن أية نقطة ثابتة (وهذا هو الذي يمثّل الغرابة في فيلم ستافيسكي (Stavisky) ربما). لم تعد للمكان سمات المكان الأولى ولا حركته، بل صارت تحديداً لموقعه وزمناً له.

= إلهية قريب جداً من رواية بييلي. لهذين المبدعين طريقة نقدية في التنويم المغناطيسي. انظر:
Andreï Biély, *Petersbourg*, Age d'homme.



الفصل السادس

قوّة الزيف

نستطيع أن نعارض، نقطة بنقطة، بين نظامين للصور: نظام عضوي ونظام بلوري، أو على الأعم بين نظام حركي ونظام زمني. تتعلق النقطة الأولى بالتوصيفات. سنطلق كلمة "عضوي" على توصيف يفترض الاستقلال عن موضوعه. ولا يُقصد بذلك أن نعرف إن كان الموضوع مستقلاً بالفعل؛ ولا أن نعرف إن كانت الأشياء خارجية أو ديكورات. المهم هو أن يكون الوسط الموصوف – أكان ديكورات أم مناظر خارجية – معروضاً بشكل مستقل عن الوصف الذي تقدمه الكاميرا عنه، وأن يصلح لواقع يفترض فيه أنه موجود مسبقاً. وأن يحل محله ويخلقه ويمحوه في آن كما يقول روب غرييه، ولا يكف عن إخلاء المكان لتوصيفات أخرى تناقضه وتنقل مكانه أو أنها تجري تعديلات على هذه التوصيفات. التوصيف الآن بالذات هو الذي يشكل الموضوع الوحيد المفكك والمتعدد. نلاحظ ذلك في شتى المجالات، وفي المناظر المسطحة، وفي مساحات الألوان الخاصة بالكوميديا الموسيقية، وفي اللوحات الجبهية الشفافة المعاكسة للمنظور عند سيبيربرغ. ويحدث أن ننطلق من نظام إلى آخر، كما في فيلم انتقام ممثل للمخرج الياباني كون إيشيكاوا (Ichikawa) وفيه تتلاشى غيمة صفراء وتمر فوق لوحة مرسومة. ولكن الفرق لا يكمن بين الديكورات والمناظر الخارجية. فالواقعية المحدثة والموجة الجديدة لم يكفّا عن الدوران حول

المنظر الخارجي لتستخلصا منه تلك التوصيفات الخالصة التي تطور وظيفة خلّاقة ومدمِّرة في آن. والواقع أن التوصيفات العضوية التي تفترض استقلالية الوسط المؤهل تفيد في تحديد الأوضاع الحسية الحركية، في حين أن التوصيفات البلورية التي تكوّن موضوعها الخاص تحيل إلى أوضاع بصرية وصوتية بحتة منفصلة عن امتدادها الحركي: وتلك هي سينما الرائي، وليس سينما الفاعل.

تنجم النقطة الثانية من الأولى، وتتصل بالعلاقة بين الواقعي والمتخيل. في التوصيف العضوي، يُعرف الواقعي المفترض باستمراريته حتى إن قُطعت، وبالوصلات التي تجددها، وبالقوانين التي تحدد التعاقبات والتزامنات والمناوبات: إنه نظام علاقات يمكن التبيّن من موضعها، نظام ترابطات راهنة وصلات قانونية وسببية ومنطقية. من المؤكد أن هذا النظام يشتمل على اللاواقعي والتذكر والحلم والمتخيل، وإنما بصورة متعارضة. وسيظهر المتخيل، في الواقع، تحت شكل نزوة أو انقطاع، إذ تنفصل كل صورة عن الأخرى، وفيها تتحول. وذلك سيكون القطب الثاني للوجود، وسيتكشف عبر التجلي الخالص للوعي، وليس عبر الصلات القانونية. إن صور هذا النمط ستتحقق في الوعي، بناء على احتياجات الحاضر الراهن أو بناء على أزمات الواقع. بوسع الفيلم أن يكون بكامله مصنوعاً من صور/ حلم، وستحتفظ هذه بقدرتها على الانفصال والتحول المستمرين اللذين يجعلانها تتعارض مع الصور/ الواقع. سيشتمل النظام العضوي إذن على هذين النمطين من العيش، كقطبين متعارضين: فهناك الترابطات الحالية من ناحية الواقع، وهناك التحققات في الوعي من زاوية المتخيل. أما النظام البلوري فمختلف تماماً: ذلك أن الراهن مقطوع من ترابطاته الحركية، أو أن الواقع منفصل عن ترابطاته القانونية، وأن الافتراضي، من جهته، متحرر من تحققاته، وأنه يتحول إلى قيمة بذاته. والآن يجتمع نمطا الوجود في حلقة يسعى فيها المتخيل والراهن والافتراضي نحو الآخر

ويبدّل فيها دوره ويصبح عصياً على التمييز[1]. وبدقة شديدة سنتكلم هنا عن الصورة/ الكريستال: أي عن التحام الصورة الراهنة بصورتها الافتراضية، وعن عدم التمييز بين الصورتين المتمايزتين. ومن نظام إلى آخر، من النظام العضوي إلى النظام البلوري، بوسع العبور أن يتم بصورة غير محسوسة، وبوسع التعديلات أن تحدث دون توقف (كما يحدث عند جوزيف مانكييفيكز). ثمة نظامان مختلفان في طبيعتهما.

أما النقطة الثالثة فلم تعد متعلقة بالوصف، بل بالسرد؛ فالسرد العضوي يقوم على تطوير الترسيمات الحسية الحركية التي تتعلق بها ردود فعل الشخصيات أو أنها تسعى لاستجلاء الوضع. وهذا السرد يصبو إلى إبراز الحقيقة، حتى لو امتزجت بالخيال. وهذا النظام هو على جانب من التعقيد، لأنه يستطيع أن يُدخل قطيعات (أو مضمَرات) وأن يُدمج ذكريات وأحلاماً، خاصة لأنه ينطوي على استخدام معيّن للكلام يكون كعامل تطوير. ومع ذلك فنحن نلاحظ هنا أن الترسيمة الحسية الحركية تنتشر عملياً داخل "مكان هودولوجي" (كورت ليفين (Kurt Lewin)) يتحدد في حقل من القوى ومن التعارضات والتوترات التي تشوبها، ومن الحلول التي تعالج بها هذه التوترات حسب توزّع الأهداف والعقبات والوسائل والالتفافات... أما الشكل المجرد المطابق لذلك فهو الفضاء الأقليدي، لأن هذا الفضاء هو الوسط الذي تَحَلّ فيه التوترات استناداً إلى مبدأ اقتصادي، وبناءً على قوانين أعظمية ودنيا وقصوى، كأن نقول: الطريق الأكثر سهولة، والانعطاف الأكثر تناسباً، ووسيلة الحد الأدنى وفعالية الحد الأقصى. ويظهر هذا الاقتصاد في السرد أيضاً في الشكل

---

(1) في الفصل الثالث من كتاب **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*) يُظهر برغسون أولاً كيف أن الحس المشترك يخلق تعارضاً بين قطبين في الوجود، وبين الترابطات التي تحدد الاستمرار، وبين التجليات المتقطعة في الوعي. ولكن، من وجهة نظر أكثر عمقاً، هما عنصران لم يعودا ينفصلان عن بعضهما ويختلطان ببعضهما بدرجات مختلفة: ص 288- 289 (163-164).

العملي للصورة/ الفعل وللمكان الهودولوجي، كما يظهر في الشكل التجريدي للصورة/ الحركة وللفضاء الأقليدي. بوسع الحركات والأفعال أن تبرز العديد من مواقع الخلل الظاهري، ومن القطيعات والإدماجات والتراكبات والانحلالات، ولا تخضع لقوانين تحيل إلى مراكز قوى في المكان. بعامة، نستطيع القول إن الزمن هو موضوع تصوير لامباشر عندما ينجم عن الفعل ويرتبط بالحركة بقدر ارتباطه بالمكان. وهكذا، مهما تعرّض الزمن للتشويش، يبقى زمناً تسلسلياً من الناحية المبدئية.

ولكن السرد البلوري مختلف تماماً، لأنه ينطوي على انهيار للترسيمات الحسية الحركية. ذلك أن الحركات الحسية الحركية قد أخلت المجال لأوضاع بصرية وصوتية خالصة، ولم تعد الشخصيات – التي أصبحت رائية – قادرة على رد الفعل أو أنها لم تعد ترغب فيه، مع أنه عليها أن تتوصل إلى "رؤية" مكنون الوضع. إنه الشرط الدستويفسكي الذي استعاده إليه كوروساوا: ففي الحالات الأكثر إلحاحاً، يشعر فيلم الأبله (L’idiot) بضرورة أن يرى الأبله معطيات مشكلة أعمق من الوضع وأكثر إلحاحاً منه (وكذا الأمر في معظم أفلام كوروساوا). ولكننا نرى عند أوزو، في سينما الواقعية الجديدة، في سينما الموجة الجديدة، لم تعد الرؤية شرطاً مسبقاً ينضاف إلى الفعل، أو تمهيداً يكون كشرط، لأنها تشغل المكان بكامله وتحل محل الفعل. عندئذ بوسع العمل أن يصبو إلى الصفر، وأن تبقى الشخصية ثابتة وأن تحافظ اللقطة على وضعها: وهذا يعني أن هناك إعادة اكتشاف للقطة الثابتة. غير أن ذلك ليس المهم، لأن الحركة تستطيع أن تكون مفرطة ومتواصلة لتغدو حركة عالم، حركةً براونية سابحة[2] تراوح المكان ولا جدوى فيها، وأن تكون مجموعة من الحركات المختلفة

---

(2) نسبة إلى عالم الرياضيات الألماني برنهارت ريمان (Bernhand Reimann) [1826-1866] صاحب الهندسة الريمانية التي ترى أن الخطين المستقيمين لا يتوازيان أبداً (المترجم).

الاستطاعات. المهم في الأمر هو أن مواقع الخلل في الحركة تصبح جوهرية بدل أن تكون عرَضية واجتماعية. هذه هي مملكة الوصلات الزائفة التي ابتكرها درايرِ[3]. يمكننا القول أيضاً إن السرد البلوري سيكسر تكامل الحيز الهودولوجي المعيش وتكامل الحيز الأقليدي المتصوّر. عندما يفقد الحيز الملموس ترابطاته الحسية الحركية يكفّ عن تنظيم نفسه بناءً على التوترات وشدتها، وبناء على أهداف وعقبات ووسائل وانعطافات معينة. من وجهة نظر غير سينمائية، ولكنها تجد في السينما إثباتاً كاملاً لها، قيل: "قبل الحيز الهودولوجي، ثمة مراوحة بين المنظورات لا تمكّن من إدراك العقبة المحددة، إذ لا توجد أبعاد ينتظم حولها المجموع. فاضطراب الروح (fluctuatio animi) الذي يسبق الفعل المزمع إنجازه ليس تردداً يحدث بين أشياء عديدة أو بين سبل عديدة، بل هو غطاء متحرك لمجموعات غير متجانسة تكاد أن تكون متشابهة مع أنها متباينة"[4]. هنا يأتي السرد البلوري ليكمّل التوصيفات البلورية وإعاداتها وتبدلاتها، عبر أزمة في الفعل. لكن في الوقت الذي يكف فيه المكان المحسوس عن أن يكون هودولوجياً، فإن المكان المجرد يكف عن أن يكون إقليمياً، فيفقد بدوره الترابطات القانونية وقوانين الحد الأقصى التي تتحكّم فيه. صحيح أننا نعرف المخاطر التي تُسند التحديدات العلمية خارج مجالها، وندرك خطر المجاز التعسفي، أو خطر التطبيق العسير. ولكن هذه المخاطر يمكن تداركها إذا اكتفينا باستخراج هذا الطابع المفهومي أو ذاك للمحددات العلمية مما يحيل

---

(3) تقول سيلفيت بودرو عن فيلم العام المنصرم في مارينباد: "إنه كله مصنوع من وصلات مزيفة (...)، لا توجد فيه إلا وصلات عواطف". وعن فيلمي موربيل وانتهت الحرب تقول: "إذا مر الممثل من اليمين إلى اليسار في لقطة ما، يجب أن يمر في اللقطة الآتية من اليسار إلى اليمين أو أن يأتي مقابل المُشاهد، كي يخلق صدمة أو تعارضاً (*Alain Resnais, l'Arc* , no. 31, p. 50).

(4) Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., p. 233.

إلى مجالات غير علمية، ويصبّ في العلم دون تطبيقه ودون اللجوء إلى المجاز. في هذا المعنى نستطيع التكلم عن فضاءات ريمانية عند بريسون، وفي المدرسة الواقعية المحدثة، وفي سينما الموجة الجديدة، وفي سينما المدرسة النيويوركية، وعن فضاءات ترجيحية وطوبولوجية عند رينيه، وعن فضاءات بلورية عند هيرزوغ وتاركوفسكي. نقول مثلاً إن هناك فضاء ريمانياً عندما لا يتحدد مسبقاً وصل الأجزاء، ولكن يمكنه أن يتم بطرق عديدة: إنه فضاء مفصول، وبصري خالص، وصوتي، ولمسي أيضاً (على طريقة بريسون). هناك أيضاً الفضاءات الفارغة والعديمة الشكل التي تفتقد روابطها الأقليدية، على طريقة أوزو وأنطونيوني. وهناك الفضاءات المتبلّرة، عندما تصبح المناظر هلوسية في وسط لم يعد يحتفظ إلّا برشيمات بلورية أو بمواد قابلة للتبلّر.

والحال أن ما يسم هذه الفضاءات هو أن سماتها لا يمكن أن تُشرح إلا بطريقة مكانية فقط، وأنها تنطوي على علاقات لا مكانية. إنها تصورات مباشرة للزمن. لم تعد لدينا صورة لا مباشرة للزمن الذي ينجم عن الحركة، بل صورة/ زمن مباشرة تنجم عنها الحركة. لم يعد لدينا زمن تسلسلي قد تشوّشه حركات من المحتمل أن تكون غير مألوفة، عندنا زمن ثابت، ولا تسلسلي يُنتج حركات غير مألوفة بالضرورة، أو حركات "مزيّفة" أساساً. نستطيع القول إن المونتاج ينزع إلى التلاشي لمصلحة اللقطة السياقية بعمق مجال أو بدونه. ولكن ذلك ليس صحيحاً من ناحية المبدأ، إذ يبقى المونتاج على الأغلب الإجراء السينمائي الرئيسي. ولكنه فقط يغيّر اتجاهه: فبدلاً من تركيب الصور/ الحركة بحيث تخرج منها صورة لا مباشرة للزمن، فإنه يفكك العلاقات داخل صورة/ زمن مباشرة بحيث تخرج منها كافة الحركات الممكنة. ليست الذكريات والأحلام هي التي تحدد العلاقات الزمنية. فالصور/ الذكرى أو الصور/ الحلم هي قيد التحقق في الترسيمات الحسية الحركية، وتفترض توسيعاً أو إضعافاً لهذه الترسيمات،

ولكن ليس إجراء قطيعة لها لمصلحة شيء آخر. فإذا ما ظهر الزمن مباشرة، فإنه يظهر في أطراف حاضر معطّلة، ويظهر في طبقات ماض افتراضية. إن الصورة اللامباشرة للزمن تُبنى في النظام العضوي حسب الأوضاع الحسية الحركية، ولكن صورتي/ الزمن اللامباشرتين تظهران في النظام البلوري، حسب عدد من الأوضاع البصرية والصوتية الخالصة.

أما النقطة الرابعة، وهي أشد تعقيداً وعمومية، فتنجم عن ذلك. إذا نظرنا في تاريخ الفكر، للاحظنا أن الزمن قد شكل أزمة على الدوام لمفهوم الحقيقة. ولا يقصد بهذا أن الحقيقة تتغير حسب الفترات الزمنية. ما يجعل الحقيقة تمر بأزمة ليس المضمون التجريبي البسيط بل شكل الزمن أو بالأحرى قوته الخالصة. وتفجرت هذه الأزمة منذ العصور القديمة في المفارقة المرتبطة "بأزمنة المستقبل الاحتمالي". إذا صحّ أن معركة بحرية قد تقع غداً، فكيف نتجنب إحدى النتيجتين الآتيتين: فإما أن المستحيل ينبثق من الممكن (لأن المعركة إن وقعت فلا يعود من الممكن ألا تقع). وإما أن الماضي ليس صحيحاً بالضرورة (لأن المعركة كان من الممكن ألا تقع)[5]. من السهل أن ننعت هذه المفارقة بالسفسطائية. ما يدل على أن العلاقة المباشرة بين الحقيقة وشكل الزمن فيها بعض الصعوبة، وهذا يُرغمنا على حصر الحقيقي بعيداً من الموجود، أكان في الخلود أم في ما يقلّد الخلود. كان يجب أن ننتظر ليبنيز لنجد في هذه المفارقة الحل الأكثر ابتكاراً، ولكن أيضاً الحل الأكثر غرابة ومواربة. قال ليبنيز إن المعركة البحرية قد تحدث أو لا تحدث، ولكن ليس في العالم ذاته: تحدث في عالم، ولا تحدث في عالم آخر، وهذان العالمان ممكنان ولكنهما ليسا متمانعين[6]. كان على ليبنيز أن ينحت

---

(5) انظر: P. M. Schuhl, *Le dominateur et les possibles*, P.U.F

(6) انظر ليبنيز: *Théodicée*, § 414- 416، في هذا النص المذهل الذي يبدو لنا أنه ينبوع الأدب الحديث كله، يقدم ليبنيز "أزمنة المستقبل المحتمل" كما لو كانت مجموعة =

كلمة "التمانع" الجميلة (المختلفة كثيراً عن كلمة "تناقض") كي يحلّ المفارقة وينقذ الحقيقة: يرى أن المتمانع فقط هو الذي ينبثق من الممكن وليس المستحيل، وأن الماضي يستطيع أن يكون حقيقياً دون أن يكون حقيقياً بالضرورة. ولكن أزمة الحقيقة وجدت استراحة دون أن تجد حلاً بالآتي. فلا شيء يمنعنا من تأكيد أن التمانعات تنتمي إلى العالم نفسه، وأن العوالم المتمانعة تنتمي إلى الكون ذاته: "فانغ مثلاً يحتفظ بسّر، يقرع بابه شخص دخيل... يستطيع فانغ أن يقتل الدخيل، ويستطيع الدخيل أن يقتل فانغ Fang، كلاهما يستطيعان أن ينجوَا أو أن يموتا، وهكذا دواليك... أنت تأتي إلى بيتي، ولكنك في أحد أزمنة الماضي الممكن أنت عدوي، وفي زمن آخر منه أنت صديقي..."[7]. هذه هي إجابة بورخيس لليبنيز: الخط المستقيم كقوة للزمن، وكمتاهة للزمن، هو أيضاً الخط الذي يتشعب ولا يكفّ عن التشعب، مارّاً بأزمنة حاضرة متمانعة، وعائداً إلى أزمنة ماضية ليست بالضرورة حقيقية.

ينجم عن ذلك وضع جديد للسرد: يكف السرد عن أن يكون متوافقاً مع الواقع، أي يكف عن الادعاء بأنه يَنشد الحقيقي، كي يصبح مزوَّراً بامتياز. هذا يختلف تماماً عن الفكرة القائلة بأن "لكل شخص حقيقته"، وبأن هناك تغيراً يصيب المضمون. إنه قوة المزيف التي تحل محل

= من الشقق التي تشكل هرماً من البلور. في إحدى الشقق، لا يريد أن يذهب سيكتوس إلى روما ويفضل أن يهم بحديقته في مدينة كورنثوس؛ وفي شقة أخرى، يصبح ملكاً لتراقيا، ولكنه في شقة ثالثة يذهب إلى روما ويستلم السلطة... وسنلاحظ الحقيقة: هناك أولاً حوار بين فالا (Valla) وأنطوان (Antoine) يندرج فيه حوار آخر بين سيكستوس (Sextus) وعرّاف أبولون (Apollon)، ويعقبه حوار ثالث بين سيكتوس وجوبيتر (Jupiter)، ثم يفسح في المجال لمقابلة بين ثيودور (Théodore) وبالاس (Pallas) ، وفي أعقابها يستيقظ ثيودور من النوم.

(7) Jorge Luis Borges, *Fictions*, "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", 6 Gallimard, p. 130.

شكل الحقيقي وتطيحه، لأنها تطرح تزامناً لأزمنة حاضرة غير متمانعة، أو أنها تطرح تعايشاً بين أزمنة الماضي التي ليست بالضرورة حقيقية. لقد توصّل التوصيف المتبلور إلى عدم التمييز بين الواقعي والمتخيل، ولكن السرد التضليلي الذي يصاحبه يخطو خطوة إضافية ويطرح على الحاضر تبايناً يتعذّر شرحها، وعلى الماضي بدائل لا يمكنها أن تبتّ في الحقيقي أو الخاطئ. الإنسان الحقيقي يموت، وكل نموذج من نماذج الحقيقة ينهار، لمصلحة السرد الجديد. لم نتكلم في هذا الصدد عن المؤلف الرئيسي: إنه نيتشه الذي – باسم "إرادة القوة" – أحلّ قوة الزيف محل شكل الحقيقة، ووجد حلاً لأزمنة الحقيقة، وأراد تسويتها تسوية نهائية، وإنما – على النقيض من ليبنيز – لمصلحة الزيف وقوته الفنيّة والإبداعية...

من الرواية إلى السينما، تُظهر أعمال روب غرييه قوة الزيف كمبدأ لإنتاج الصور. هذا ليس مجرد مبدأ يدعو إلى التفكير أو الوعي: "انتبهوا! هذه سينما". إنها منبع للإلهام. يجب على الصور أن تُنتَج بحيث لا يكون الماضي حقيقياً بالضرورة، وبحيث لا ينجم الممكن من المستحيل. عندما يتوسل روب غرييه التفاصيل التي تخلق زيفاً في الصورة (كما في فيلم الرجل الذي يكذب الذي لم يكن عليه أن يرتدي الطقم ذاته وأن يضع ربطة العنق ذاتها بعد سنوات خلت)، فإننا ندرك أن قوة الزيف هي أيضاً المبدأ الأعم الذي يحدد مجمل العلاقات داخل الصورة/ الزمن المباشرة. في أحد العوالم، هناك شخصيتان تتعرفان إلى بعضهما، وفي عالم ثانٍ لا تعرفان بعضهما، وفي عالم ثالث تعرف إحداهما الأخرى، وفي عالم رابع تتعرف الأخرى على الأولى. أو أن هناك شخصيتين تخون إحداهما الأخرى، ولكن إحداهما فقط هي التي تخون الأخرى، أو لا أحد يخون، أو أن كلتيهما تخونان بعضهما باسمين مختلفين: خلافاً لما اعتقده ليبنيز، تنتهي هذه العوالم كلها إلى الكون نفسه وتشكل التعديلات التي تطرأ على القصة ذاتها. فالسرد لم يعد سرداً يتوخى الحقيقة ويتمتع بتوصيفات حقيقية (توصيفات حسية حركية). ففي آن معاً، يصبح التوصيف موضوعه الخاص، ويغدو

السرد زمنياً وتزييفياً. إن تشكل الكريستال، وقوة الزمن، وقدرة الزيف، متكاملة تماماً، وتنطوي دائماً على الترابطات الجديدة للصورة. هنا، لا يوجد أي حكم قيمي، لأن النظام الجديد يخلق – كالنظام القديم – صيغه الجاهزة ووصفاته وتطبيقاته العسيرة والفارغة وكبواته وتعسفاته وأعماله الثانوية التي تقدَّم لنا كروائع. اللافت في هذا النظام هو الوضع الجديد للصورة، وهذا النمط الجديد من التوصيف/ السرد، لأنه ألهم منذ البداية شتى كبار السينمائيين[8]. نستطيع أن نجمل كل هذا بالقول إن المزيِّف قد غدا الشخصية المفضلة في السينما: ولم تعد شخصية المجرم وراعي البقر والإنسان المأزوم في المجتمع والبطل التاريخي والمستولي على السلطة... إلخ، كما في الصورة/ الفعل، بل فقط شخصية المزيِّف، على حساب كل فعل. في الماضي، كان بوسع المزيِّف أن يظهر بشكل معين كذّاباً أو خائناً، ولكنه يأخذ الآن شكلاً لا حدود له يؤثر في الفيلم برمته. إنه في آن رجل التوصيفات الخالصة، الذي يختلق الصورة/ الكريستال، وهلامية الواقعي والمتخيل؛ إنه ينتقل إلى الكريستال، ويُبرز الصورة/ الزمن المباشرة؛ ويخلق البدائل غير الناجزة والاختلافات العصية على التفسير بين الحقيقي والزائف، ويفرض بالآتي قوة الزائف كمكافئة للزمن، خلافاً لكل شكل من أشكال الحقيقي الذي يطوِّع الزمن. إن فيلم الرجل الذي يكذب هو من أجمل أفلام روب غرييه: ليس الكذّاب في الفيلم مرتبطاً بمكان، بل هو

---

(8) انظر: Alain Bergala, "Le vrai, le faux, le factice," *Cahiers du cinéma*, no. 351 (Septembre 1983),

وفيه يندد بالعبارة الجاهزة التي تنجم عن النظام الجديد للصورة (وبالطبع، لكل نظام صورٍ مقلداتُه التي تظهر بسرعة كبيرة). يقترح بيرغالا المعيار الآتي: يجب ألّا يبقى الديكور ميتاً ويدعى أن قيمته راجعة له، ولكنها ترتبط بسرد مزيِّف، دون أن تكون اعتباطية بالنسبة إليه، بل تكون لها ضرورة. وفي معرض حديثه عن ويلز، أطلق على إحدى لوحات صوره عنوانَ "قوى الزيف" (*Orson Welles, Cahiers du cinéma*, p. 69). ونحيل أيضاً على مقالة مهمة لباسكال بونيتزر هي: Pascal Bonitzer, "L’art du faux: Métamorphoses," *Raoul Ruiz, Cahiers du cinéma*.

مزيّف موسمي وموجود في أماكن مثيرة للمفارقة. وسنقول أيضاً إن فيلم ستافيسكي لرينيه، ليس كسائر أفلامه: فمع أنه ليس أهمها، إلا أنه يتضمن سر الأفلام الأخرى، ويشبه نوعاً ما كتاب الصورة في السجادة (L'image dans le tapis) لهنري جيمس (Henri James). وبوسعنا أن نتناول فيلماً من أفلام غودار الأكثر ثانوية، مع أنه فيلم أساسي، لأنه يقدم بشكل منهجي ومكثف ما استلهمته أفلامه باستمرار، أي قوة الزيف التي استطاع غودار أن يفرضها كأسلوب جديد، والتي تنتقل من التوصيفات الخالصة، ضمن إطار الصورة/ الزمن المباشرة: والفيلم هو النصّاب الكبير (Le grand escroc) المقتبس من أحد أحداث رواية هيرمان ميلفيل الكبرى[9]. إن فيلمي الرجل الذي يكذب وستافيسكي، بالإضافة إلى النصّاب الكبير، تشكل جميعها البيان المبسط والمضخم والاستفزازي والسيئ الاستقبال والذي اعتُبر "سيئاً في مشاهدته وعبارته" للسينما الجديدة.

يتطور السرد الحقيقي عضوياً، تبعاً لتوصيلات قانونية في المكان ولعلاقات تسلسلية في الزمان. صحيح أن الهناك يمكن أن يتجاور مع الهنا، وأن يتجاور القديم مع الحاضر؛ ولكن هذه التبدلية في الأماكن والأزمان لا تشكك في العلاقات والتوصيلات، بل تحدد بالأحرى حدودها أو عناصرها، بحيث يتضمن السرد تحقيقات أو شهادات تُسندها إلى الحقيقي. فالمحقق والشهود يستطيعون أن يتخذوا شكلاً صريحاً مستقلاً، كما في الأفلام التي تتكلم عن القضاء والمحاكم. وسواء كان الشكل صريحاً أم لا، فإن السرد يتوسل دائماً منظومة حكم: حتى عندما تكون التبرئة على حساب الشك، وحتى عندما لا يكون الجاني جانياً إلا

---

(9) لقد تَرجم رواية *The confidence man* لميلفيل، الذي ترجمه هنري توما بعنوان: *Le grand escroc*, Ed. de Minuit,
(وعبارة العنوان موجودة في متن ميلفيل). والفيلم المقتضب لغودار (1964) كان جزءاً من سلسلة عنوانها أجمل عمليات النصب في العالم (*Les plus belles escroqueries du monde*). ونُشر السيناريو المقطَّع في: *l'avant- scène du cinéma*, no. 46.

بسبب حظّه وقدَره. وعلى العكس، نرى أن السرد المزيِّف يفلت من هذه المنظومة ويكسر منظومة الحكم، لأن قوة الزيف (ولا نتكلم هنا عن الخطأ أو الشك) تؤثّر في المحقق والشاهد كما تؤثر في الجاني المفترض. "في فيلم ستافيسكي، تظهر الشهادات خلال حياة الشخصية التي تطعن بها وتدحضها. ثم داخل هذه الشهادات يظهر شهود آخرون يتحدثون عن شخص مات"[10]. ذلك أن العناصر ذاتها لا تكفّ عن التغيير مع روابط الزمن التي فيها هذه العناصر، كما تدخل فيها أيضاً الحدود وترابطاتها. فلا يتوقف السرد كله عن تعديل ذاته، مع كل حدث من أحداثه، ليس لأن تعديلات ذاتية طرأت عليه، بل تبعاً لأماكن مفصولة عن بعضها ولأزمنة فقدت تسلسلها. ثمة سبب عميق لهذا الوضع الجديد: فخلافاً لشكل الحق الذي يوحّد الشخصية وينزع إلى مماهاتها (أي اكتشافها أو فقط تماسكها)، لا تنفصل قوة الزيف عن التعدد الحتمي للشخصية. فاستُبدلت عبارة "أنا هو آخر" بعبارة "أنا هو أنا".

لا توجد قوة الزيف إلا في شكل سلسلة من القوى يحيل بعضها دائماً إلى بعضها الآخر ويتداخل بعضها في بعضها الآخر. بحيث إن المحققين والشهود والأبطال الأبرياء أو الجناة يتشاركون في قوة الزيف ذاتها التي يجسدون درجاتها في كل مرحلة من مراحل السرد. حتى "الإنسان الحق يفهم في النهاية أنه لم يكفّ قط عن الكذب". وسينفصل المزيِّف إذن عن سلسلة المزيِّفين الذين يتحوّل بهم. لا وجود لمزيِّف وحيد، حتى لو كان الدولة، كما نرى ذلك في العمليات المالية في فيلمي ستافيسكي والنصّاب الكبير. سيكون الإنسان الحق جزءاً من طرف السلسلة، وسيكون الفنان جزءاً من طرفها الآخر بأضعاف مضاعفة في قدرة الزيف. ولن يكون للسرد أي مضمون إلا إبراز هؤلاء المزيِّفين وانزلاقهم من طرف إلى آخر

(10) Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, p. 206.

وتحولاتهم المتداخلة. في الأدب والفلسفة، إن النصين العظيمين اللذين طوّرا مثل تلك السلاسل الخاصة بهذه القوى، هما هكذا تكلم زرادشت (Zarathoustra) لنيتشه ورواية ميلفيل النصّاب الكبير. فقد عرض أحدهما "الصيحة المتكررة" للإنسان المتفوق الذي يلبس لبوس العرّاف والمَلِكين وإنسان العلق والساحر والبابا الأخير وأقبح البشر والمتسول الطوعي والظل: وكلهم مزيِّفون. وعرض الثاني سلسلة من المزيِّفين بينهم رجل أمهق أخرس، وزنجي مقعد، ورجل بثياب الحِداد، ورجل بثياب رمادية، ورجل يعتمر قبعة، ورجل له سوابق، وطبيب يعالج بالأعشاب، وصولاً إلى شخص كوزموبوليتي يلبس ثياباً مبرقعة، ومنوِّم مغناطيسي مهم، و"وضيع ميتافيزيقي"، وكل واحد منهم يتحول في الآخر، وجميعهم يواجهون "أشخاصاً حقيقيين" ليسوا أقل زيفاً منهم[11]. ورسم غودار مثل هذه السلسلة التي ستمثل شخصياتها سينما الحقيقة، والشرطي، والنصّاب الكبير نفسه، والمخرج، ولوحة الفنان معتمراً قلنسوته. إن فيلم العام المنصرم في مارينباد لم يربط بين المرأة المنَّومة (الحقيقية؟) مغناطيسياً بمنوِّمها، إلا بشرط الكشف عن منوِّم مغناطيسي آخر خلفه. ونرى في سلسلة **موربيل** رجالاً جميعهم مزيّفون نوعاً ما. وتعزف سلاسل روب غرييه على وتر فيلم القطار السريع العابر لأوروبا: المزيِّف إلياس يعيد إلى إيف العميل المزدوج بتأثير من اللص الكسار فرانك الذي يشتبه بوجود تنظيم، ثم ترسله إلى جان ومارك، أي إلى المؤلف وناقده اللذين يمران بمفوض الشرطة لورنتز... بناءٌ كهذا يبدو مشتركاً في أفلام شديدة

(11) كما يقول ريجيس دوران (Régis Durand)، في معرض حديثه المقتضب عن الأساليب السردية لدى ميلفيل: "أحدهم يكرر قصة سمعها من شخص آخر يذكر – ليبرر نفسه – شهادة أشخاص آخرين ليسوا سوى الشخص الآخر المقنّع بطريقة مختلفة. (...) الرجل الذي يعتمر القبعة توصّلَ إلى التشكيك في الأراجيف المزعومة التي رويت له؛ والحال أن هذه الأراجيف هي تلك التي حدثت ربما لرجل ليس إلا هو ومقنّع بأشكال مختلفة، ورويت له القصة عن طريق شخص آخر، وهي قصته وإنما بصيغة أخرى"، انظر: *Melville, signes et métaphores*, Age d'homme, pp. 129-130.

الاختلاف ولدى مخرجين مستقلين جداً. في فيلم الآخرون (Les autres) الذي أخرجه هوغو سانتياغو (Hugo Santiago)، وشارك فيه كل من بورخيس وكازاريس، يتحول بائع الكتب إلى سلسلة من المزيّفين بدءاً بالساحر ومروراً برجل العصا السحرية ورجل المرآة والابن نفسه، الذين يشكلون صلب السرد، في حين أن الكاميرا تقفز من نقطة إلى أخرى لتنقل عدداً من التوصيفات الخالصة (المرصد الخالي). نرى في كل مكان تحولات الزيف التي تحل محل الحقيقي.

هذا هو الأمر الجوهري: كيف يعمل نظام الصورة الجديد (الصورة/الزمن المباشرة) بواسطة توصيفات بصرية وصوتية خالصة وتوصيفات بلورية وسرديات مزيِّفة ظرفية فقط؟ في الوقت نفسه، يكفّ الوصف عن افتراض مسبق لواقع ما، ويكفّ السرد عن الإحالة إلى شكل من أشكال الحق: وهنا يجب أن نضع فيلم الموثِّق (Documenteur) للمخرجة الفرنسية أغنيس فاردا (Agnès Varda) ، وفيه يصف الفيلم الوثائقي أوضاعاً لم تعد سوى أوضاع بصرية وسمعية (الجدران، المدينة)، داخل قصة لم تعد تفعل شيئاً ما عدا الاستناد إلى إلغاء الحق، ومتابعة الحركات المتشتتة للبطلة. ولا شك في أن كل مخرج كبير له طريقته في تصور التوصيف والسرد وعلاقتهما ببعضهما[12]. وفي كل مرة أيضاً يدخل البصري والناطق في علاقات جديدة. وسنرى أن هناك عنصراً ثالثاً يتدخل، ويتمثل بالقصة المروية المتميزة عن الوصف والسرد. ولكن إذا توقفنا عند هذين الأمرين، يجب أن نقول إنهما يشكلان الركيزة التي فرضت نفسها بعد ظهور الموجة الجديدة. لقد أبقت الثورة الواقعية الجديدة على الإحالة إلى شكل

---

(12) عند روب غرييه مثلاً تلعب المشاهد الشبقية دور التوصيفات، وتميل إلى الجمود (ربط المرأة وتقييدها)، في حين أن السرد يمرّ في جميع وسائل النقل ويعتبرها مصادر للحركات المزيَّفة.

الحق، مع أنها جددته تجديداً عميقاً، وأن بعض السينمائيين تخلصوا منه في غضون تطورهم (فيلّيني، وحتى فيسكونتي). ولكن الموجة الجديدة قطعت الصلة عمداً مع شكل الحق وأحلت محله طاقات الحياة والطاقات السينمائية المعتبرة أكثر عمقاً. إذا ما بحثنا عن أصول الموجة الجديدة أو عن تأثير غودار في بعض الأفلام الحديثة العهد، لرأينا فوراً السمات الكافية لتحديد الملمح الأكثر بروزاً فيها. إن فيلم الهاربون المزيَّفون (Faux-fuy-ants) لألان بيرغالا (Alain Bergala) وجان – بيار ليموزان (Jean-Pierre Limosin) يروي قصة رجل كان يقود سيارته ودهس عن غير قصد أحد الأشخاص وهرب، ثم يجري تحقيقاً ويدخل في علاقة متنامية مع ابنة ضحيته، دون أن نعرف ما الذي يبتغيه من ذلك. ولكن السرد لا يتطور عضوياً، بل بالأحرى كأن جريمة الهرب تنضوي في سلسلة طويلة، وتتحول كل مرة حسب الشخصيات والمزيِّفين الذين يمثلون دور الهارب المزيَّف (وعددهم الإجمالي ثمانية في الفيلم)، إلى أن تنقلب الجريمة بشكل معكوس، وإلى أن يصبح الشاهد الأولُ المجرمَ، وإلى أن تودي جريمة الهرب الأخيرة بحياة أحدهم فوق الثلج، في حين أن الحلقة تنغلق بمكالمة هاتفية تنقل حادثة الموت هذه للشخصية الأولى. والحال أن مثل هذا السرد المزيِّف تقطعه مشاهد غريبة لا وظيفة لها إلا التوصيف الخالص: الرجل يتلفن إلى الفتاة التي تعمل كراعية أطفال، ويطلب منها فقط أن تصف له الشقة التي هي فيها؛ ثم يطلب من الفتاة أن تأتي لرؤيته، دون أي داعٍ لذلك، حينما كان يوشك أن يدخل إلى صالة سينما بصحبة إحدى الصديقات؛ فردت له الفتاة هذه "المجاملة"، وطلبت منه أن يأتي إليها بينما كانت تتنزه مع إحدى صديقاتها. أما فيلم القرصانة (La pirate) للمخرج الفرنسي جاك دوالون (Jacques Doillon) فيعمل بطريقة مختلفة تماماً، ولكن على القاعدة نفسها: يصور لنا الفيلم غراماً بين ثلاث شخصيات تريد أن "تحاكَم"، ولكنها تقع تحت نظر طفلة تصف ما ترى، وضمن مكيدة

يدبرها أحد الأشخاص الذي يعمل في التحري ويتساءل عما يستطيع أن يستخلصه من ذلك. يصبح الغرام العنصر الأساسي في هذه السينما لأنها، على عكس الفعل، تحبك سرديات مزيِّفة وتربطها بتوصيفات خالصة.

إذا كانت ثمة وحدة في السينما الألمانية الجديدة، الممثلة بفيندرز وفاسبندر (Fessbinder) وشميد (Schmid) وشروتر (Schrooter) وشلوندروف (Schlöndroff)، فهي كذلك كنتيجة من نتائج الحرب، وتكمن في العلاقة المتغيرة دائماً بين العناصر الآتية: الأماكن المختزلة إلى توصيفاتها (مدن/ صحارى أو أماكن لا تكف عن تهديم نفسها)؛ التصورات المباشرة لزمن ثقيل وعديم الجدوى تراود الشخصيات؛ وقوى الزيف التي – من قطب لآخر – تنسج قصة مسرودة، بقدر ما تتحقق في عدد من "الحركات الزائفة". الغرام الألماني أصبح الخوف، ولكن الخوف هو التعقل الأخير لدى الإنسان، إذ إن نبله يبشر بشيء جديد هو الإبداع الذي يخرج من الخوف كغرام نبيل. فلو بحثنا عن مثال لا يختصر كل الأمثلة الأخرى، لاخترنا فيلم المزيِّف (Le faussaire) لشلوندروف: في بيروت المدمرة والمشطورة، ثمة رجل ينحدر من ماض آخر ويعلق في سلسلة من المزيِّفين ويراقب بعين خاوية حركة مسّاحة زجاج سيارة.

السيمياء المقتبسة من الألسنية، والسيمياء النقدية، واجهتا مشكلة السرديات المزيِّفة التي أبرزتها دراسات غنية ومعقدة عالجت مسألة "الاضطراب السردي"(14)(13). وبما أنها ماهت الصورة السينمائية بمنطوق

---

(13) أجرى طلاب كريستيان ميتز بعض التغييرات السيميائية المهمة المتعلقة بـ "السينما الحديثة": حول الاضطراب السردي عند روب غرييه (وهو الذي نحت كلمة dysnarratif) انظر: *Nouveau cinéma* Dominique Chateau et François Jost: *nouvelle sémiologie*, et André Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*,

وحول رينيه يجب العودة إلى الكتاب الجماعي المتعلق بفيلم موربيل (*Muriel*)، Galilée (M. Marie, M. C. Ropars et C. Baiblé).

(14) مصطلح استُخدم في نطاق الرواية الجديدة. ويهدف المصطلح إلى الانقطاع عن =

معين، وماهت كل لقطة بسرد عموماً، فإن الفروق بين السرديات لا يمكنها أن تنحدر إلا من العمليات اللغوية التي تشكل بنية فكرية تنجم عن الصور. ما كان يشكل هذه البنية هما النموذجان التركيبي والإبدالي - وكلاهما متكاملان - ولكن بشرط أن يبقى النموذج الثاني ضعيفاً وقليل التحديد، وأن يكون النموذج الأول هو الذي يبتّ في مسألة السرد التقليدي (كريستيان ميتز). عندئذ يكفي أن يصبح النموذج الإبدالي العنصر الأساسي في النظام البنيوي، أو أن تصبح البنية "سلسلة" كي يفقد السردُ طابعه التراكمي والمتناسق والمتبدّي الذي يدين فيه لأولوية النموذج التركيبي. لقد فاض "علم النماذج المركبة الكبير"، وماتت السيدة النبيلة الكبرى ودارت عليها الدوائر، وراحت العناصر الصغيرة تقضمها أو تُشظّيها. بوسع عدد من النماذج التركيبية أن تبزغ (كالنماذج الإسقاطية التي ذكرها شاتو (Chateau) وفرانسوا جوست (François Jost))، ولكنها تدل على تغيّر في الأولوية. السينما سردية دائماً، وتزداد سردية، ولكنها مصابة باضطراب سردي لأن السرد مشوب بالتكرارات والاستبدالات والتحولات التي تفسّرها البنية الجديدة تفسيراً مفصلاً. بيد أن السيمياء الخالصة لا يمكنها اتباع مسالك هذه السيمياء، إذ لا يوجد سرد (ولا توصيف) يكون مثل "معطى" للصور. لا يمكن شرح التنويع في السرديات عن طريق تحولات الدال، وعن طريق البنى اللغوية التي يفترض فيها أن تنجم عن الصور عامةً. إنها تحيل فقط إلى الأشكال الحسية للصور وتحيل أيضاً إلى العلاقات الحسية المطابقة التي لا تفترض مسبقاً وجود أي سرد، ولكن ينجم عنها هذا السرد وليس ذاك. لا تترك الأنماطُ الحسية نفسَها تُستبدل بعمليات لغوية. في هذا المعنى يرتبط السرد المزيِّف مباشرة بالصورة/ الزمن، وبالعلاقات البصرية والزمنية، في حين أن

= توهم الواقعية في الأدب والسينما الواقعية. وإيلاء الأهمية إلى الكتابة. فبالآتي يجب على القارىء أو المشاهد أن يعيد تحديد علاقته بالنص ليتجنب قراءة تدفع نحو التوهم (المراجعة).

السرد التقليدي يحيل إلى أشكال الصورة/ الحركة وإلى عدد من العلاقات الحسية الحركية.

(2

كان أورسون ويلز في المقدمة: فقد أطلق الصورة/ الزمن المباشرة، وجعل الصورة تتأثر بقوة الزيف. لا شك في أن هذين المجالين مترابطان ترابطاً وثيقاً، ولكن النقاد الجدد قد أولوا مزيداً من الأهمية للمجال الثاني الذي برز في فيلم حقائق وأوهام (Vérités et Illusions). ثمة نزعة نيتشوية عند ويلز، كما لو أنه راجع النقاط الرئيسية لنقد الحقيقة لدى نيتشه: "العالم الحقيقي" غير موجود، ولو وُجد سيكون مستحيل المنال والاستحضار، ولو كان قابلاً للاستحضار لكان غير مجدٍ وفائضاً عن الحاجة. العالم الحقيقي يفترض وجود "إنسان حق"، إنسان يرغب في الحقيقة، ولكن إنساناً كهذا يمتلك دوافع غريبة، كما لو أنه يخفي في داخله إنساناً آخر، ويخفي انتقاماً: عطيل يريد الحقيقة، ولكن عبر الغيرة – والأدهى – عبر الانتقام لبشرته السوداء، وكان فارغاس (Ver-gas – الإنسان الحقيقي بامتياز – يبدو لمدة طويلة غير مكترث بمصير زوجته، ومشغولاً بالوثائق التي تجمع الإثباتات التي تدين عدوه. الإنسان الحقيقي لا يبتغي في الحصيلة سوى محاكمة الحياة، فيبني قيمة عليا هي الخير، وباسمها يستطيع أن يحاكم ويروي غليله في المحاكمة، إنه يرى الشر في الحياة، يرى خطيئة يجب التكفير عنها: وهناك يكمن الأصل الأخلاقي لفكرة الحقيقة. وعلى خطى نيتشه، قاوم ويلز باستمرار منظومة الحكم قائلاً: لا قيمة تعلو على قيمة الحياة، الحياة لا تحاكَم ولا تبرَّر، الحياة بريئة، وتملك "براءة المصير" متجاوزة مقولتَي الخير والشر[15]....

---

(15) في معظم المقابلات التي أجريت مع لانغ، يرتبط نقد مفهوم الحقيقة باستحالة محاكمة الإنسان والحياة. انظر: Jean Gili, "Orson Welles ou le refus de juger," *Orson Welles, Etudes cinématographiques*.

ليست مشكلة الحكم أكثر غرابة في السينما مما هي عليه في المسرح، وعرفت تطوراً معقداً. فمنذ عهد المدرسة التعبيرية، كان الصراع بين الخير والشر محتدماً، كالصراع بين النور والظلمة الذي يشكل ميتافيزياء الحق (إيجاد الحقيقة في النور والاستغفار). ولكن مكانة فريتز لانغ كانت فريدة من نوعها، لأنه جعل من الشر بعداً إنسانياً وليس بعداً فاوستياً، إما بشكل عبقرية التنويم المغناطيسي (كما عند مابوز (Mabuse))، وإما بشكل اندفاع غريزي لا يقاوم (كما في فيلم م الملعون (M le maudit)). وبذلك ستكشف مسألة الحقيقة، أي مسألة المحكمة والحكم، عن كامل التباسها: يخضع م لمحاكمة الدهماء التي لا تحرّكها مسألة الحقيقة. ويتسارع التطور عندما انتقل لانغ إلى أميركا، ووجد فيها نوعاً من الأفلام التي تدور حول المقاضاة والمحاكمة والتي ستحدد معطياتها. ليس المقصود هنا هو إبراز الصعوبة في الوصول إلى الحق، نظراً إلى أشكال التقصير في التحقيق وفي القضاة (وهذا ما طرحه سيدني لوميت (Sidney Lumet) في فيلم اثنا عشر رجلاً غاضبون (Douze hommes en colère)). عند لانغ وعند بريمنغر (Preminger) أيضاً، تكون إمكانية المحاكمة موضع استفهام. وكأن بلانغ يقول: لم تعد ثمة حقيقة بل فقط مظاهرها. عندما انتقل لانغ إلى أميركا صار السينمائي الأبرز في تناول المظاهر والصور الزائفة (مما أثّر في تطور مابوز). فكل شيء قائم على المظاهر، مع أن هذه الحالة الجديدة تحوّل منظومة الحكم بدلاً من أن تلغيها. وفعلاً تفضح المظاهر نفسَها؛ واللحظات الهامة لدى لانغ تكمن في خيانة الشخصية ذاتها. لا تخون المظاهر نفسَها لأنها تفسح في المجال لحقيقة أكثر رسوخاً، بل فقط لأنها تتبدى كمظاهر غير حقيقية: ترتكب الشخصية حماقة ما، وتعرف الاسم الأول للضحية (كما في فيلم الحقيقة التي لا يمكن تصديقها (L'invraisemblable vérité))، أو أنها تعرف اللغة الألمانية (كما في فيلم الجلادون يموتون أيضاً (Les bourreaux meurent aussi)). في هذه الشروط، يمكن إبراز مظاهر جديدة، وتحت تأثيرها ستَخضع المظاهرُ

الأولى للمحاكمة وتحاكَم. فمقاومو الحكم النازي مثلاً، سيحركون شهود الزور وسيدفعون الشرطة السرية الألمانية (Gestapo) لتصفية الخائن الذي يتكلم الألمانية. وعرف نهج المحاكمة بالآتي تحولاً كبيراً، لأنه دخل ضمن الشروط التي تحدد العلاقات التي ترتبط بها المظاهر: لقد ابتكر لانغ نسبوية على طريقة الفيلسوف الإغريقي بروتاغوراس (Protagoras)، وفيها يعبّر الحُكم عن وجهة النظر "الفضلى"، أي العلاقة التي تحت تأثيرها يتاح للمظاهر أن تنقلب لمصلحة أحدهم أو لمصلحة بشرية ذات سوية عالية (المحاكمة كـ "انتقام" أو كنقل للمظاهر). وهنا ندرك التلاقي بين لانغ وبرتولد بريخت (Brecht)، والتباسات هذا التلاقي. فعند لانغ كما عند بريخت، لم يعد الحكم يُمارَس مباشرة من خلال الصورة، بل ينتقل إلى جهة المتفرج الذي تقدم له شروط إمكانية الحكم على الصورة ذاتها. ما كان يرتكز عند بريخت على واقع التناقضات، يرتكز عند بريخت بصورة مغايرة على نسبوية المظاهر[16]. عند كليهما، إذا كان نهج الحكم يتعرض لأزمة، فإنه يبقى قائماً ويتعرض للتحول. والأمر مختلف عند ويلز (مع أنه أخرج فيلماً "لانغياً" تعرّض للاستنكار: وهو فيلم الغريب (L'étranger) الذي فيه تخون الشخصية نفسَها). عند ويلز يصبح نهج الحكم مستحيلاً بصورة نهائية، حتى للمتفرج خاصةً. إن تخريب مكتب القاضي في فيلم

(16) تم التعاون بين لانغ وبريخت في فيلم الجلادون يموتون أيضاً، ولكنه كان فيلماً إشكالياً ففي بداية الفيلم مثلاً، قامت المسألة على حق مقاومي الحكم النازي في توريط مواطنيهم، لأن النازيين يلقون القبض على رهائن بريئة ويقتلونها: تطلب الفتاة من المقاوم أن يفضح نفسه لأن أباها قد أُخذ كرهينة. ولكنها، بُعيد ذلك، ولإنقاذ أبيها، تقبل دون تردد أن يضّحى بإحدى البائعات التي ترفض فضحها هي. ثمة عملية بريختية بامتياز، يتوصل فيها المشاهد إلى أن يعي مشكلة أو تناقضاً ما، وإلى أن يحلها على طريقته (أي بأسلوب التغريب). ما تبناه لانغ هو عملية مغايرة: الطريقة التي بها يفضح أحدهم نفسه، ولكن بحيث يتعارض المظهر بمظهر آخر مختلفاً جداً (ليس فقط الواشي الذي "يجرح جسمه" لأنه أخرق، بل أيضاً المقاوم الذي لوّن جسمه بأحمر الشفاه والذي أعطى الانطباع بأنه في مشهد غرام). قد تختلط العمليتان وتؤديان إلى النتيجة ذاتها، ولكنهما متباعدتان أشد البعد.

سيدة شنغهاي، ولا سيَّما الحكم الزائف إلى أقصى الحدود في فيلم المحاكمة يعبرّان عن هذه الاستجابة الجديدة. لا يتوقف ويلز عن بناء شخصيات عصية على المحاكمة، ولا ينبغي محاكمتها، وتتملص من كل حكم ممكن. فإذا انهار مثال الحقيقة الأعلى، لن تكفي المظاهر من ثم للحفاظ على إمكانية الحكم. وذلك حسب عبارة نيتشه التي تقول: "لقد ألغينا العالم الحقيقي وأيضاً عالم المظاهر، في آن واحد...".

ماذا يبقى؟ تبقى الأجساد التي هي عبارة عن قوى ليس إلا. ولكن القوة لا ترتبط من ثم بمركز. كما أنها لا تجابه وسطاً أو عقبات. إنها لا تجابه إلا قوى أخرى، إنها ترتبط بقوى أخرى تؤثر فيها أو تتأثر بها. القوة (ويسميها نيتشه "إرادة القوة" ويسميها ويلز character) هي القدرة على التأثير والتأثر، وهي علاقة قوة بقوى أخرى. وهذه القدرة مستوفاة دائماً، وهذه العلاقة تتحقق بالضرورة، حتى وإن تم ذلك بطريقة متغيرة حسب القوى الموجودة[17]. نستشعر الآن بأن المونتاج القصير والمحزز أو المقطّع، وبأن اللقطة السياقية الطويلة يخدمان القضية ذاتها. أحدهما يقدّم على التوالي أجساداً يمارس كل منها قوته أو يخضع لقوة جسد آخر: "كل لقطة تُبرز ضربة وضربة مضادة، وتبرز ضربة نتلقاها وضربة منفَّذة"[18]. أما الأخرى

---

(17) حول الأجساد/ القوى، انظر: Petr Kral, "Le film comme labyrinthe," *Positif*, no. 256 (Juin 1982), et Jean Narboni, "Un cinéma en plongée," *Orson Welles, Cahiers du cinéma*,

(ويقرّب ناربوني الـ "Character" عند ويلز من إرادة القوة عند نيتشه).

(18) مقابلة مع ويلز في: *Cahiers du cinéma*, p. 42: حول معركة فيلم *Falstaff*. المونتاج المحزّز للشخصيات في فيلم سيدة شنغهاي، دفع ديدييه غولدشميدت إلى القول: لا تتعاقب اللقطات، "إنها تتهافت فوق بعضها، وإن سلاسل الحقل وعكس مجال الرؤية في اللقطة المكبرة جداً، لا سيّما المسلّطة على الممثلة مورين أوهارا (Maureen O'Hara) والممثلة غريسبي (Grisby)، ترجّح كفة الصورة اليسرى على اليمنى، وتنقطع الحركات بشكل مفاجئ؛ ويميل كل شيء إلى أن يحرر طاقة تتحكم برؤية تشكيلية للفيلم فقط" (*Cinématographe*, no. 75 (Févier 1982), p. 64).

فتقدم بنحو متزامن علاقة القوى بتنوعها وبلا استقرارها وبتكاثر مراكزها وتنامي اتجاهاتها. (راجع مشهد الاستجواب في فيلم لمسة الشرير)[19]. في كلتا الحالتين، ما يجري هو تصادم القوى في الصورة أو تصادم القوى بعضها. ويحصل أن يعيد المونتاج القصير نَسْخَ اللقطة السياقية، عن طريق التقطيع، كما في معركة فيلم Falstaff أو أن تنتج اللقطة السياقية مونتاجاً قصيراً، عن طريق إعادة ضبط الكادر، كما في فيلم لمسة الشرير. لقد رأينا كيف أن رينيه وجد هذا التكامل بطرق أخرى.

هل هذا يعني أن كل شيء في الحياة هو مسألة قوى؟ نعم، إذا أدركنا أن ميزان القوى ليس كمياً، بل يقتضي بالضرورة بعض "الحسنات". ثمة قوى لم تعد تعرف أن تجيب الآخرين إلا بطريقة واحدة ومتماثلة وثابتة: فالعقرب في فيلم السيد أركادان لا يعرف سوى اللدغ، ويلدغ الضفدع الذي يحمله على ظهره إلى الماء كي يموت العقرب غرقاً. التبادلية موجودة إذن في ميزان القوى، لأن لدغة العقرب تنقلب عليه، بعد أن وجهها للضفدع. يبقى أن العقرب هو نمط لقوة لم تعد تعرف تحويل ذاتها، تبعاً للتبدلات التي يمكن أن تحدثها والتي يمكن أن تتأثر بها. إن بانيستر هو عقرب ضخم لم يعد يعرف إلا اللدغ، وأركادان لم يعد يعرف إلا القتل، وكانلين إلا تلفيق الدلائل. ثمة نمط لقوة مستهلَكة، حتى إن بقيت ضخمة من ناحية الحجم، ولكنها لم تعد تعرف سوى التدمير والقتل، قبل أن تدمر نفسها، وربما لكي تقتل نفسها. وهنا تجد مركزاً لها، ولكنه مركز يتماشى مع الموت. ومهما كانت هذه القوة جبارة، فإنها تخور وتبور لأنها لم تعد تعرف أن تحوّل نفسَها. فتصبح هابطة ومنحطة ووضيعة: فهي تمثل شللاً في الأجساد، أي تلك النقطة التي لم تعد فيها "إرادة القوة" سوى إرادة سيطرة، لم تعد سوى

---

(19) انظر التحليلات المفصَّلة لـ روبن وود (Robin Wood) حول فيلم لمسة الشرير (*Positif*, no. 167 (Mars 1975)) ويقول إن فارغاس وكانلان "كلا الرجلين يهيمن على الكادر بالتعاقب، أو أنهما يملآن الصورة في توازن زائل وهش".

كائن منذور للموت، كائن متعطش لموته، بشرط أن يمر هذا الموت بموت الآخرين: لقد وسّع ويلز لائحة هؤلاء العجزة الجبابرة: بانيستر وزرع الأعضاء، كانلين وعصاه، أركادان واضطرابه عندما فقد طائرته، وإياغو العاجز بامتياز[20]. أولئك هم رجال الانتقام: لا ينتقمون بالطريقة ذاتها التي بها يزعم الرجال الحقيقيون أنهم يحاكمون الحياة باسم القيم العليا. على العكس من ذلك، يظنون أنهم رجال متفوقون؛ إنهم رجال متفوقون يدّعون أنهم يحاكمون الحياة هم بأنفسهم وطوعاً. ولكن أليست تلك روح الانتقام بشكلين: فيرغاس، الرجل الحق الذي يتوسل القوانين ليحكم، ولكنه أيضاً صنوه، كانلين الذي يخوّل نفسه أن يحكم دون الاستناد إلى قوانين؛ عطيل رجل الواجب والفضيلة، ولكنه أيضاً صنوه، إياغو الذي ينتقم بدافع من طبيعته وفساده؟ هذا ما سماه نيتشه أطوار العدمية، أو روح الانتقام عبر أشكال شتى. خلف الرجل الحق الذي يحاكم الحياة متوسلاً القيم التي يُزعم بأنها قيم عليا، يكمن الرجل المريض "المريض بذاته" الذي يحاكم الحياة انطلاقاً من مرضه وانحطاطه وخوره، لأن الحياة العليلة هي أيضاً الحياة، وتُعارض الموت بالحياة بدل أن تعارضه بـ "قيم عليا"... لقد قال نيتشه: خلف الإنسان الحق الذي يحاكم الحياة، هناك الإنسان المريض، مريض بالحياة أيضاً. وأضاف ويلز: خلف الضفدع، الحيوان الحق بامتياز، هناك العقرب، الحيوان المريض بذاته. أحدهما أحمق والآخر وضيع[21].

---

(20) حول "العجز" عند شخصيات ويلز كـ "ثمن يجب أن يُدفع لممارسة سلطة الصوت والمكتوب"، انظر: (Michel Chion, *Cahiers du cinéma*, p. 93) وكذلك ليس العجز الجنسي المفترض عند إياغو سبباً أو تفسيراً، بل يحيل إلى حالة أو صفة في الحياة، انظر: Richard Marienstras, "Orson Welles interprète et continuateur de Shakespeare," *Positif*, no. 167.

(21) انظر مقابلة بازان في كتاب: *Orson Welles*, Ed. du Cerf, p. 178. الضفدع هو الحيوان الحق لأنه يؤمن بالعهود والمواثيق. ولكن في الواقع لا يوجد إلا "شركاء" متقلبون ("أنت تتحدث كما لو أن بيننا نوعاً من العهود. ولكن لا نحن هنا شركاء"، من فيلم لمسة الشرير (*Touch of Evil*)). صحيح أن ويلز بدأ بالقول إنه من الأفضل محاكمة =

ومع ذلك هما متكاملان، كشكلين من أشكال العدمية، هما شكلان من أشكال إرادة القوة.

أليس هذا إصلاحاً في منظومة الحكم؟ لم يكفّ ويلز عن التصريح بأنه "يكره أخلاقياً" كلًّا من كانلين وأركادان و(حتى إن لم يكن يكرههم "من الناحية الإنسانية"، لأنهم حافظوا على شيء من الحياة)[22]. ولكن هذا لا يعني أنه يجب محاكمة الحياة باسم هيئة عليا تتمثل بالخير والحق؛ على العكس يجب تقويم كل كائن وكل فعل وهوى، وكل قيمة أيضاً، انطلاقاً من الحياة التي تتضمنها. فالتأثر كتقويم محايث، يجب أن يحل محل المحاكمة كقيمة متسامية: "أحب أو أكره" بدل أن "أحاكم". إن نيتشه الذي استبدل التأثر بالمحاكمة كان يحذّر قرّاءه كالآتي: عبارة "خلف الخير والشر" لا تعني إطلاقاً "خلف الجيد والرديء". فهذا الرديء هو الحياة المستهلكة والمنحطة، والحياة الرهيبة والقادرة على الاستمرار. ولكن الجيد هو الحياة المتدفقة والصاعدة، تلك التي تعرف أن تتبدل وتتحول تبعاً للقوى التي تصادفها والتي تكوِّن معها قوة متعاظمة دائماً ومنمّية دائماً قوة العيش، وفاتحة دائماً "إمكانات" جديدة. صحيح أن ليس ثمة حقيقة في كلتا الحالتين، فلا يوجد إلا صيرورة، والصيرورة هي طاقة المزيف في الحياة، وهي إرادة القوة. ولكن يوجد الجيد والرديء، أي النبيل والخسيس. يرى علماء الفيزياء أن الطاقة النبيلة هي الطاقة القادرة على التحول، في حين أن الطاقة لم تعد تستطيع ذلك. من الجانبين ثمة إرادة قوة، ولكنها لم تعد سوى إرادة سيطرة في الصيرورة المستهلكة للحياة، مع أنها إرادة/ فنانٌ أو "فضيلة تعطي" وخلق لإمكانات جديدة، في الصيرورة المتدفقة. البشر

= الحياة باسم القيم العليا أكثر من محاكمتها بمبادرة شخصية" (ص 154). ولكنه بعد ذلك بقليل يقول إن إحداهما ليست أقل قبحاً من الأخرى (ص 160).

(22) هذه هي المشكلة التي طغت في مقابلة بازان. اعترف ويلز فعلاً بـ "غموض" موقفه: لم يحظَ بوضوح نيتشه نفسه ، مع أنه يعالج الموضوع ذاته، أي موضوع "الأخلاق الأرستقراطية".

الموسومون بأنهم متفوقون هم أخسّاء أو رديئون. ولكن الجيد ليس له إلا اسم واحد، إنه "الجود"، وهذه هي السمة التي بها وسم ويلز شخصيته المفضلة، فالستاف، وهي السمة التي نفترض بأنها مسيطرة في المشروع الخالد لدون كيشوت. وإذا كانت الصيرورة هي قوة الزائف، فإن الطيب والسخي والنبيل هو الذي يرفع الزائف إلى أضعاف مضاعفة من القوة أو من إرادة القوة، وصولاً إلى الصيرورة/ الفنان. قد يبدو فالستاف ودون كيشوت متبجحين أو يثيران الشفقة، وأن التاريخ تجاوزهما: إنهما خبيران في تحولات الحياة، ويعارضان صيرورة التاريخ. ولأنهما لا يقاسان بأي حكم، فهما يتمتعان ببراءة الصيرورة[23]. لا شك في أن الصيرورة هي دائماً بريئة، حتى ضمن الجريمة، وحتى ضمن الحياة المستنزفة، بما أنها لا تزال صيرورة. ولكن الطيّب وحده هو الذي يترك الحياة تستنزفه بدل أن يستنزفها، ويأتمر بما يتجدد في الحياة ويتحوّل ويُخلق. إنه يجعل من الصيرورة كائناً متعدد الأشكال بدلاً من أن يردي به في اللاكائن، من أعلى كائن وحيد الشكل وجامداً. هما حالتان في الحياة يتعارضان داخل صيرورة كامنة، وليستا سلطة تزعم أنها تتفوق على الصيرورة، إما لمحاكمة الحياة وإما لامتلاكها واستهلاكها على أية حال. ما رآه ويلز في فالستاف ودون كيشوت هو طيبة الحياة بذاتها، وهي طيبة غريبة تدفع الكائن الحي إلى الإبداع. وبهذا المعنى نستطيع أن نتكلم عن نزعة نيتشوية أصيلة أو عفوية عند ويلز.

في الصيرورة، يبقى أن الأرض فقدت كل مركز، ليس فقط بذاتها، بل لم يعد لها مركز تدور حوله. لم يعد للأجساد مركز، ما عدا مركز موتها

---

(23) حول الطيبة الحيوية لفالستاف، تفوّه ويلز بعبارات غنائية: "إنه الطيبة، إنه الشخصية التي أؤمن بها أكثر من غيرها (...)؛ طيبته هي أشبه بالخبز والخمر" انظر: Entretien, *Cahiers du cinéma*, p. 41; et aussi Marienstras, "Orson Welles interprète et continuateur de Shakespeare," *Positif*, no. 167, p. 43.

عندما تُستهلك فتلحق بالأرض كي تتحلل فيها. لم يعد للقوة مركز بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ لا يمكن فصلها عن علاقتها بقوى أخرى: عندئذ، كما قال ديدييه غولدشميدت، لا تتوقف اللقطات القصيرة عن التأرجح ذات اليمين وذات اليسار، بقدر ما تخلق اللقطة السياقية ركاماً من المراكز التي تصيب بالغيبوبة (كما في مطلع فيلم لمسة الشرير). وفقدت الأوزان مراكز التوازن التي تتوزع حولها، وفقدت الكتل مراكز الجاذبية التي تنتظم حولها، وفقدت القوى المراكز الدينامية التي تنظم المكان حولها، وحتى الحركات فقدت مراكز الثورة التي تتطور حولها. عند ويلز تحوّل سينمائي وميتافيزقي أيضاً. ذلك أن ما يتعارض مع مثال الحقيقة الأعلى، ليس الحركة: فالحركة تظل متوافقة مع الحق ما دامت تمثل ثوابت ومراكز ثقل للمتحرك، ونقاطاً مفضلة مر عبرها، ونقطة ثبات تتحرك بالنسبة إليها. لذا فإن الصورة/ الحركة، في جوهرها بالذات، خاضعة لتأثير الحقيقة التي تتوسلها ما دامت الحركة تحافظ على مراكزها. وهذا ما نسعى إلى قوله منذ بداية هذه الدراسة: إن التحول السينمائي يتم عندما تحصل انحرافات الحركة على استقلاليتها، أي عندما تفقد الدوافع والحركات ثوابتها. عندئذ يحصل انقلاب تكف فيه الحركة عن توسل الحق، ويكف فيه الزمن عن الخضوع للحركة: وكلاهما في آن. فالحركة الأساسية التي انزاحت من مركزها تصبح حركة مزيَّفة، ويصير الزمن الأساسي الذي نال حريته قوةَ زيف تتحقق الآن في الحركة الزائفة (ما زال أركادان موجوداً هنا). يبدو ويلز أول من فتح هذه الثغرة التي منها ستبزغ الواقعية الألمانية الجديدة والموجة الجديدة، ولكن بوسائل متباينة. إن ويلز، في تصوره الأجسادَ والقوى والحركة، يبني عالماً فقد كل مركز حركي أو عالماً متصوَّراً: هو الأرض.

ومع ذلك، رأينا أن سينما ويلز حافظت على مراكز أساسية (وحول هذه النقطة ينفصل رينيه عن ويلز). ولكن ما يجب تقويمه هنا هو التغيير الجوهري الذي كان ويلز قد أخضع له مفهوم المركز بالذات. لقد استأنفت مسألة عمق المجال، وبطريقة جديدة، عملية التطور التي عرفها فن الرسم

إبان القرن السابع عشر. حصل لسينما ويلز أنها عرفت أيضاً، لخدمة عالمنا المعاصر، أن تستحدث تحولاً فكرياً تم للمرة الأولى إبان ذلك القرن العجوز. إذا استعدنا التحليل الجميل الذي قام به ميشال سيرز (Michel Serres)، فإن القرن السابع عشر لم يكن العصر "الكلاسيكي" لمثال الحق، بل العصر الباروكي بامتياز، والذي لا يمكن فصله عما نسميه "كلاسيكي"، والذي مرت فيه الحقيقة بأزمة نهائية. لم تعد المسألة هي أن نعرف أين المركز وأين الشمس والقمر، لأن المسألة الجوهرية صارت: "أهناك مركز ما، أم ليس هناك أي مركز؟". جميع المراكز انهارت، أكان مركز الجاذبية أم التوازن أم القوة أم الثورة أم التصوّر في الحصيلة. وعندئذ حصل ربما إحياء للمراكز، وإنما لقاء تحول عميق وتطور كبير في العلوم والفنون. فمن جهة أصبح المركز بصرياً بشكل خالص، وغدت النقطة وجهة نظر. ولم تتحدد هذه "المنظورية" إطلاقاً من خلال تبدل وجهات النظر الخارجية حول شيء يفترض فيه أنه لا يتغير (وبالآتي تتم المحافظة على المثال الأعلى للحق). على العكس من ذلك، كانت وجهة النظر حاضرة باستمرار، ولكنها كانت دائماً داخل الأشياء المختلفة التي تبدّت عندئذ كتحول لشيء واحد بالذات يتطور. وهذه هي الهندسة الإسقاطية التي كانت تضع العين في قمة المخروط، وتعطينا "إسقاطات متغيرة تغيّرَ سطوح المقطع والدائرة والإهليلج والخط الهذلول والقطع المكافئ والنقطة والخطوط المستقيمة، فلم يعد الشيء بذاته في الحصيلة سوى ترابط إسقاطاته الخالصة، وسوى مجموع أو سلسلة تحولاته الخاصة. فالمنظورات أو الإسقاطات لا تتطابق مع الحقيقة ولا مع المظاهر.

بيد أن هذه المنظورية الجديدة لم تمنحنا بعد الوسيلة التي بها نقيم تدرجاً حقيقياً في الأشكال الموصوفة على هذا النحو أو ننظم الأحجام فوق المقاطع المسطحة. ومن جهة أخرى، ينبغي أن نرفقها بـ"نظرية الظلال" التي هي بمنزلة نقيض للإسقاط: فالمصدر المشع يشغل الآن قيمة المخروط، والجسم المسقَط هو الجسم الكامد، وتتم الإسقاطات عبر تضاريس أو

سطوح ظليلة[24]. وهذان الوجهان هما اللذان يشكلان "هندسة الرؤية". ونجدهما في فن ويلز؛ وهما يقدمان لنا التعليل الأخير للتكامل بين المونتاج القصير واللقطة السياقية. فيقدم المونتاج القصير صوراً مسطحة ومستوية هي عبارة عن مجموعة من المنظورات والإسقاطات، بالمعنى القوي للكلمة، تعبّر عن تحولات محايثة لشيء أو لكائن. ومن هنا يظهر أسلوب تعاقب "الأرقام" التي تسم في الغالب أفلام ويلز: ونأخذ كمثال على ذلك مختلف الشهود على ماضي "السيد أركادان" الذين يمكن اعتبارهم كسلسلة إسقاطات أركادان نفسه، فيكون في آنٍ الشخص الذي يُسقط فوق كل مستوى، وأيضاً وجهة النظر القوية التي يتم الانتقال عبرها من إسقاط إلى آخر؛ كذلك نلاحظ في فيلم المحاكمة، أن جميع الشخصيات ورجال الشرطة والزملاء والطالب وحارس البناية والمحامي والبنات الصغيرات والرسام والكاهن يشكلون سلسلة إسقاطية لهيئة واحدة لا وجود لها خارج تحولاتها. ولكن، حسب الملمح الآخر، نرى أن اللقطة السياقية التي لها عمق في المجال تؤثر بقوة في الأحجام والتضاريس والسطوح الظليلة التي تخرج منها الأجسام وتعود إليها، وفي التعارضات والترابطات بين النور والظلمة، وفي التحزيزات الحادة التي ترتسم على الأجسام وهي تركض في حيز مفتوح (ففي فيلمي سيدة شنغهاي والمحاكمة، توجد تعبيرية محدثة كاملة تخلصت من الافتراضات الأخلاقية المسبقة كما تخلصت من المثال الأعلى للحق[25]. نستطيع القول إن ويلز أخضع مفهوم المركز لتحول مزدوج أسس السينما الجديدة: لقد كفّ المركز عن أن يكون حسياً حركياً،

---

(24) حول هذه المواضيع، انظر: Michel Serres, *Le système de Leibniz*, P.U.F., I, pp. 151-174, II, pp. 648- 667.

(25) يحلل شارل تيسون (Charles Tesson)، في: (*Cahiers du cinéma*)، عمق مجال الرؤية كعامل اختلال وخطر: كما لو أننا صوّرنا بالكاميرا عقرباً من الأمام، "فالمهم لا يكمن في القسم الأمامي بل في القسم الخلفي، بحيث يترتب على الصورة أن "تتأرجح ضمن معاينة خالصة". في اللقطة السياقية تأثير للرجحان، كما نرى ذلك في المونتاج القصير".

وأصبح بصرياً من جهة، وراح يحدد نظاماً للتوصيف، ومن جهة أخرى وفي الوقت ذاته أصبح مضيئاً وراح يحدد تدرجاً جديداً في السرد: السرد الوصفي أو الإسقاطي، والحكائي أو المظلم...

عندما يرقى المزيَّف إلى درجة القوة تتحرر الحياة من المظاهر ومن الحقيقة أيضاً: فلا وجود للحق أو للزيف (وهذا خيار يتعذر بتّه)، بل ثمة وجود لقوة الزيف، أو لإرادة الجسم. منذ فيلم سيدة شنغهاي، فرض ويلز شخصية واحدة ووحيدة، هي شخصية "المزيِّف". ولكن المزيِّف لا يوجد إلا ضمن سلسلة مزيفين هم بمنزلة تحولات فيها، لأن القوة لا توجد إلا ضمن سلسلة من القوى تعرضها. هناك دائماً شخصية مهيّأة لخيانة الشخصية الأخرى (يصرّ ويلز قائلاً: يجب على الأمير أن يخون فالستاف، ويجب على منزيس (Menzies) أن يخون كينلين)، لأن الشخصية الأخرى خانت من قبل ولأن الخيانة هي الصلة التي تربط المزيِّفين ببعضهم على امتداد السلسلة. وبما أن ويلز يتمتع بشخصية قوية، فإننا ننسى أن موضوعه الدائم، بالنسبة إلى هذه الشخصية، هو ألّا يغدو شخصاً، يماثل السيد دالوي (Dalloway) عند فيرجينيا وولف[26]. بما أن الشخصيات أو الأشكال هي صيرورة وتعددية إلزامية، فإن قيمتها تكمن في تحولها من هؤلاء إلى أولئك فالتلاقي الجهنمي الذي نشاهده في فيلم سيدة شنغهاي، والشخصيات البدائل الغريبة في فيلم السيدة أركادان، والسلسلة التي توثق العلاقة بين

---

(26) من بين مشاريع ويلز، هناك فيلم الحالمون (*The Dreamers*) المقتبس من إسحاق دينيسون (Isak Dinesen): ثمة مغنية فقدت صوتها بعد قصة حب عاتية ووجدت في جوقة إحدى القرى صبياً صغيراً يمتلك صوتاً كصوتها؛ فأعطته دروساً، كي يسمع العالم صوتها من جديد، دامت ثلاث سنوات. ونشأت بين المغنية والصبي علاقة شبقية دفعت الصبي إلى الانتقام... هي قصة خونة ومزيِّفين، على طريقة ويلز، ولكنها أيضاً قصة تلاشي الشخص البشري. لقد جعل إسحق دينيسون البطلة تقول كلمات فيرجينيا وولف نفسها: "لن أكون من بعدُ شخصاً، يا ماركوس، ومن الآن فصاعداً سأكون أشخاصاً على الدوام". وصرح ويلز أنه صوّر هذا المشهد كما لو كان أحد الدوافع لصناعة هذا الفيلم (مقابلة مدرجة في: *Cahiers du cinéma*, pp. 49 et 58).

شخصيات لمسة الشرير، والتحول اللامحدود لشخصيات فيلم المحاكمة، ومسيرة الزيف التي لم توفر الملك وابنه وفالستاف – وثلاثتهم دجالون وغاصبون نوعاً ما – وتبلغ هذه الشخصيات ذروتها في المشهد الذي يتم فيه تبادل الأدوار. وأخيراً نرى السلسلة الكبرى لفيلم حقائق وأوهام، وتمثل البيان السينمائي لجميع أعمال ويلز وتأملاته حول السينما. إن حرف F يشبه Falstaff، ولكنه عنوان فيلم "F مثل fake"؛ لا شك في أن لويلز صلة واعية مع هيرمان ميلفيل، مع أن صلته بنيتشه أقوى، ولو ضمنية. ففي فيلم حقائق وأوهام بنى ويلز سلسلة من المزيِّفين واسعة ومحُكمة كسلسلة النصّاب الكبير لميلفيل، ويمثل ويلز فيه دور المنوِّم المغناطيسي العالمي. هذه السلسلة الكبرى لدى ويلز، والتاريخ الذي لا يكف عن تعديل نفسه تتلخص على النحو الآتي: **1)** "تقديم أوجا كادار التي يلتفت نحوها جميع الرجال في الشارع"؛ **2)** "تقديم ويلز كلاعب خفة"؛ **3)** تقديم الصحفي الذي ألّف كتاباً حول رسّام مزيِّف، ولكنه أيضاً مؤلف كتاب مذكرات زائفة عن هوغ الملياردير المزيِّف ذي الأشباه المتعددين، دون أن نعلم إن كان هو ذاته قد خدع الصحفي؛ **4)** محادثة أو مداولة بين الصحفي والرسام المزيِّفيَن؛ **5)** تدخل ويلز الذي أكد أن المتفرج لمدة ساعة لن يشاهد من بعد شيئاً مزيَّفاً ولن يسمع عنه؛ **6)** ويلز يروي حياته وينظر ملياً في وضع الإنسان أمام كاتدرائية شارتر [في فرنسا]؛ **7)** مغامرة أوجا كادار مع بيكاسو، ويأتي ويلز في نهايتها ليقول إن الساعة قد فاتت وإن المغامرة مختلقة[27].

ومع ذلك فإن الأشياء كافة لا تتساوى، وإن جميع المزيِّفين ليسوا بالدرجة ذاتها أو بالقوة ذاتها. والرجل الحق هو واحد منهم، شأنه شأن

---

(27) نتابع في هذا الصدد المقالة الأساسية التي كتبها جيرار لوغران حول فيلم حقائق وأوهام (*Positif*, no. 167). ولكن لوغران يجد تناقضاً بين "إرادة القوة" و"إدراك الوهم". لا نستطيع أن نرى شيئاً من هذا، بما أن إرادة القوة هي الحياة كقوة للزيف.

الضفدع وشأن فيرغاس وعطيل، وشأن ويلز أمام كاتدرائية شارتر: إنه يتوسل عالماً حقيقياً، ولكن العالم الحقيقي يفترض هو نفسُه الرجل الحقيقي. هو بحد ذاته عالم مستحيل المنال وعديم الجدوى. فهو على غرار الكاتدرائية، لم يُصنع إلا على يد البشر. ولأنه أيضاً لم يختف وراء المظاهر، بل على العكس من ذلك هو الذي يُخفي المظاهر ويستخدمها كذريعة. خلف الرجل الحقيقي، هناك إذن المزيِّف والعقرب، ولا يكف أحدهما توسل الآخر. في الحقيقة نرى أن الخبير يبارك لوحات مزوَّرة لفيرمِر الموجودة لدى دي فان ميغرن، لأن المزيِّف قد صنعها للخبير تحديداً وفق معاييره الخاصة. باختصار، المزيِّف لا يمكن أن يختزل إلى ناسخ أو إلى كذّاب، لأن ما هو زيف، ليس فقط النسخة، بل الأنموذج. ألا يجب أن نقول عندئذ إن الفنان خاصة ولا سيما فيرمر وبيكاسو هم مزيِّفون، لأنهم يصنعون نماذج بالمظاهر، مع احتمال أن يجعل الفنان الآتي النموذجَ للمظاهر ليصنع نموذجاً آخر؟ أين تنتهي "العلاقة" السيئة بين "إلمير المزيِّف (Elmer)/ وبيكاسو (Picasso)، وأين تنتهي العلاقة "الجيدة" بين بيكاسو/ وفيلاسكيز (Velasquez)؟ من الإنسان الحقيقي إلى الفنان، تطول سلسلة المزيِّفين. لذا نجد على الأرجح صعوبة كبرى في "تحديد" المزيِّف لأننا لا نأخذ بعين الاعتبار تعدده وحضوره في كل مكان، ولأننا نكتفي بتوسل زمن تاريخي ذي تسلسل زمني في النتيجة. ولكن كل شيء يتغير إذا نظرنا إلى الزمن كصيرورة. ما يمكن أن نأخذه على المزيِّف وعلى الإنسان الحقيقي أيضاً هو ولعهما المفرط بـ "الشكل": فهما لا يتمتعان لا بمعنى التحولات ولا بقوتها، إنهما يتبديان عن فقر في الزخم الحيوي، وعن حياة مستهلكة. يكمن الفرق بين المزيِّف والخبير وفيرمير، في أن الأولين لا يفقهان أن يتغيرا. وحده الفنان المبدع يحمل قوة الزيف إلى درجة تتحقق، لا في الشكل بل في التحول. لم تعد ثمة لا حقيقة ولا مظاهر. لم يعد ثمة شكل ثابت ولا رأي ثابت حول شكل من الأشكال. هناك رأي ينتمي إلى الشيء، بحيث لا يكفّ الشيء عن التحول في صيرورة مماثلة لذلك الرأي.

هناك تغيّر يعتري الحقيقي. ويكمن كنه الفنان في أنه خالق حقيقةٍ، لأن الحقيقة لا ينبغي بلوغها أو العثور عليها أو نسجها، بل يجب أن تُخلق. لا وجود لحقيقة أخرى سوى خلق الجديد: أي الإبداعية والبزوغ وما سمّاه ميلفيل Shape [إعطاء الشيء شكلاً معيناً] في مقابل Form [شكل ناجز]. الفن هو الخلق المتواصل للـ Shapes أو التضاريس أو الإسقاطات. الإنسان الحقيقي والمزيِّف ينتميان إلى السلسلة ذاتها، ولكنهما في الحصيلة لا يُسقطان نفسيهما ويعليان من شأنهما أو يعمقانهما، بل هو الفنان، خالق الحق، عندما يبلغ الزيف أقصى طاقته في الطيبة والجود. لقد وضع نيتشه قائمة "إرادة القوة" على النحو الآتي: لقد بناها على الإنسان الحق، وعلى جميع المزيِّفين الذين يعتبرونه ويعتبرهم، وعلى الرهط المستنزَف "من البشر المتفوقين"، وخلفهم أيضاً زرادشت الرجل الجديد والفنان الذي يجسّد الحياة المتدفقة[28]. لا يمثّل ذلك إلا فرصة صغيرة، طالما أن العدمية تستطيع أن تتغلّب، وطالما أن الحياة المستنزفة تستطيع أن تستحوذ على الجديد منذ ولادتها، وطالما أن الأشكال الجاهزة تستطيع أن تجمِّد التحولات وأن تعيد بناء الأشكال والنسج. هشة هي قوة الزيف، لأنها تترك المجال للضفادع والعقارب أن تصححها. ولكن هذه هي الفرصة الوحيدة للفن أو

(28) إن نظرية نيتشه الكبرى المتعلقة بالمزيِّفين تظهر في الكتاب الرابع من **هكذا تكلم زرادشت**: وفيه نتعرف إلى رجل الدولة ورجل الدين والرجل الأخلاقي والرجل العلمي... ويتطابق كل واحد من هؤلاء مع قوة زيف؛ يضاف إلى ذلك أننا لا نستطيع فصلهم عن بعضهم. و"الرجل الحق" كان هو نفسه أول قوة للزيف تنمو عن طريق الآخرين. الفنان بدوره مزيِّف، هذه هي قوة الزيف القصوى، لأن الفنان يريد التحول بدل أن "يتخذ" شكلاً (شكل الحق والخير... إلخ). وللإرادة كإرادة قوة درجتان قصويان، وحالتان قطبيتان للحياة، فمن جهة ثمة إرادة الاتخاذ أو إرادة السيطرة، ومن جهة أخرى الإرادة المتكافئة للصيرورة والتحول، أو "الفضيلة المسيطرة". سيتمكن نيتشه من القول إنه خالق حقيقة، حسب رأي آخر، وإنه يبقي على نقده الحق كاملاً. وسنجد عند ميلفيل تعارضاً قوياً بين الشكل والتحول، بين الـ Form والـ Shape (لا سيما في كتاب **بيار والالتباسات** (*Pierre ou les ambiguïtés*)؛ انظر تعليق جافورسكي (Jaworski) بعنوان: (*Le désert et l'empire*, thèse Paris VII, pp. 566-568).

للحياة، الفرصة النيتشوية والميلفيلية والبرغسونية والويلزية... يُظهر فيلم كرونوبوليس [مدينة الزمن] للمخرج الفرنسي بيوتر كاملِر أن عناصر الزمن تحتاج إلى لقاء استثنائي بالإنسان من أجل خلق شيء جديد.

(3

لم يزل هناك مستوى ثالث خلف الوصف والسرد: وهو القصة المسرودة. إذا حاولنا مؤقتاً أن نعطيها تعريفاً. كما فعلنا في المقولات الأخرى، دون النظر في الأهمية الخاصة بعامل السينما الناطقة، لرأينا أن القصة المسرودة تتعلق عموماً بالصلة القائمة بين الفاعل والموضوع، وحول تطور هذه الصلة (في حين أن السرد يتعلق بتطور الترسيمة القائمة بين الحسي والحركي). عندها يبلغ نموذج الحقيقة تعبيره الأكمل، ليس في الترابط الحسي الحركي، بل في "التناسب" القائم بين الفاعل والموضوع. مع ذلك ينبغي توضيح ما الذي يمثله الموضوع والفاعل في شروط السينما. اصطلاحاً نحن نطلق كلمة "موضوعي" على ما "تراه" الكاميرا، وكلمة "ذاتي" على ما تراه الشخصية. إن مثل هذا الاصطلاح لا يحدث إلا في السينما، وليس في المسرح. والحال أنه ينبغي على الكاميرا أن ترى الشخصية بالذات: إنها الشخصية نفسها التي تَرى تارة وتُرى طوراً. ولكنها أيضاً الكاميرا نفسها التي تخلق الشخصيةَ المُشاهَدة وما تراه الشخصية. نستطيع إذن أن نعتبر أن القصة المسرودة هي تطور نوعين من الصور، الموضوعية والذاتية، وعلاقتهما المعقدة التي يمكنها أن تصل إلى درجة التضاد، ولكنها يجب أن تُحَلّ هوية من نوع "أنا = أنا": هوية الشخصية المرئية والتي تَرى، ولكنها أيضاً هوية السينمائي/ الكاميرا التي ترى الشخصية وما تراه الشخصية. وتمر هذه الهوية بكثير من المحن التي تمثل الزيف تحديداً (الخلط بين شخصيتين مرئيتين، كما فعل هيتشكوك، أو الخلط في ما تراه الشخصية، كما فعل فورد)، ولكنها تنتهي بتأكيد ذاتها عن طريق تشكيلها ما هو حقيقي، حتى لو كان على

الشخصية أن تموت بسبب ذلك. نستطيع القول إن الفيلم يبدأ بالتمييز بين نوعين من الصور، وينتهي بتماهيهما والاعتراف بهويتهما. إن تنوعات الهوية لا حدود لها، لأن التمايز والهوية المركبة يستطيعان أن يتحققا بشتى الطرق. تلك هي الشروط الأساسية للسينما، من زاوية صدقية كل قصة مسرودة ممكنة[29].

هذا هو التمايز بين الموضوعي والذاتي، وهو أيضاً تماهيهما، ويوضعان موضع التساؤل في نمط آخر من أنماط السرد. وهنا أيضاً، كان فريتز لانغ، بعد انتقاله إلى أميركا، الرائد الأول في نقد الصدقية في القصة المسرودة[30]. واستعاد ويلز من بعدُ هذا النقدَ وطوّره، منذ فيلم المواطن كين، وفيه مال التمايز بين نوعين من الصور إلى التلاشي في ما رآه الشهود، دون التوصل إلى البت في هوية الشخصية (No Trespassing)، ولا إلى هوية السينمائي التي شكك فيها ويلز على الدوام، والتي كان عليه أن يستقصيها في فيلم حقائق وأوهام. واستخلص بازوليني من جانبه نتائج هذا الوضع الجديد في ما سماه

(29) نجد عند بعض الكتّاب عرضاً واضحاً جداً لهذه الشروط الأساسية، لا سيَّما أن هؤلاء الكتاب عقدوا العزم على تجاوزها. وهكذا فإن بيكيت يقول عن فيلم فيلم (*Film*) إنه يجب التمييز بين ما تراه الكاميرا OE وما تراه الشخصية O، "ما تبصره OE في الغرفة وما تبصره O من الغرفة": يجب تجنب اللقطة المزدوجة أو المزج التراكبي، والتشديد على التمييز الكيفي لنوعين من الصور، إلى أن يتم التماهي النهائي بين OE وO (*Comédies et actes divers*, Ed. de Minuit, p. 130). وهكذا فإن غودار، في معرض حديثه عن فيلم أعلم عنها أمرين أو ثلاثة يسمي "موضوعاً" ما تراه الكاميرا، و"فاعلاً" ما تراه الشخصية، 3=2+1، وذلك ليصل إلى الهوية النهائية 4=3+2+1، أي الحياة (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, pp. 393-396). وهكذا يميّز بازوليني الطبيعة المزدوجة للسينما، من وجهة نظر الشخصية والسينمائي نفسه: فالسينما هي "في آن ذاتية للغاية وموضوعية للغاية"، ويبقى العنصران غير منفصلين إلى أن يتماهيا (*L'expérience hérétique*, Payot, p. 142).

(30) حول هذه النقطة نحيل إلى التحليلات المفصلة لرينولد هامفري: *Fritz Lang américain*, Albatros, notamment ch. III et IV: ("centralité de vision et du regard et identités brouillées, p. 99), حول تجاوز الموضوعي والذاتي وأزمة الهوية.

"سينما الشعر"، خلافاً للسينما المسماة "سينما النثر". في سينما الشعر يتلاشى التمايز بين ما كانت الشخصية تراه ذاتياً وما كانت الكاميرا تراه موضوعياً، دون أن تميل لهذه أو لتلك، وإنما لأن الكاميرا كان لها حضور ذاتي فإنها توصلت إلى رؤية جوّانية ودخلت في علاقة مصانَعَة (أو محاكاة) مع طريقة رؤية الشخصية. وحسب الجزء الأول من دراستنا هذه، اكتشف بازوليني تجاوز عنصرين من عناصر القصة المسرودة التقليدية، وهما القصة المسرودة غير المباشرة والموضوعية من ناحية الكاميرا، والقصة المسرودة المباشرة والذاتية من ناحية الشخصية، للتوصل إلى الشكل الأميَز لـ "الخطاب اللامباشر الحر" وبـ "ذاتية لامباشرة حرة". وقام تداخل بين هذين النوعين من الصور، كالرؤى الغريبة للكاميرا (التناوب في عدسات مختلفة الزوم، الزوايا الاستثنائية، الحركات غير المألوفة، أشكال التوقف...) التي عبّرت عنها هذه الشخصية أو تلك، ولكنه دفع بالمجموع إلى قوة الزيف. لم تعد القصة المسرودة تستند إلى مثال أعلى للحق يشكل صدقيته، بل أصبحت "قصة مسرودة مزيفة" وقصيدة وقصة مسرودة مصانِعة أو بالأحرى مصانَعَة للقصة المسرودة[31]. وفقدت الصور الموضوعية والذاتية تمايزها وأيضاً فقدت تماهيها، لمصلحة حلقة جديدة تتبدل فيها الصور بالجملة، أو أنها تتداخل أو تتحلل ثم تتشكل من جديد. لقد وجّه بازوليني تحليله نحو أعمال أنطونيوني وبرتولوتشي وغودار، ولكن أصل هذا التحول في القصة المسرودة يعود ربما إلى لانغ وويلز (إن الدراسة التي تحمل عنوان "Une histoire immortelle" [قصة خالدة] هي مهمة في هذا الشأن).

(31) انظر: Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, pp. 147-154: "des pseudo-récits écrits dans le langue de la poésie",

يترتب على سينما الشعر الجديدة (حوالى 1960، حسب بازوليني) أن تجعل الكاميرا تحس، في حين أن سينما النثر القديمة كان بوسعها أن تصل إلى مضمون شعري عظيم، ولكنه بقي مرتبطاً بقصة كلاسيكية تنسى الكاميرا فيها ذاتها (ومع ذلك نتساءل إن كان مضمون هذا المعيار يكفي، وأين يضع بازوليني مخرجين من أمثال إيزنشتاين أو غانس...).

نودّ أن ننظر في ملمح من ملامح هذا النمط الجديد من القصة المسرودة، كما يتبدى في ميدان آخر مختلف. إذا رجعنا إلى الأشكال التي طالما استنكرها التخييل، للاحظنا أن سينما الواقع طالبت تارة بإبراز الأوساط والأوضاع والشخصيات الحقيقية بنحو موضوعي، وأنها أظهرت طوراً طرق الرؤية لهذه الشخصيات نفسها بنحو ذاتي وأظهرت الطريقة التي فيها كانت هي ترى أنفُسُها وضعَها ووسطها ومشاكلها. ومجمل القول إن ذلك يمثل القطب التوثيقي والإثنوغرافي، وقطب التحقيق أو الريبورتاج. هذان القطبان ألهما عدداً من الروائع التي تداخلت، على كل حال (فلاهيرتي (Flaherty) من جهة، وغريرسون (Grierson) وليكوك (Leacouk) من جهة أخرى). ولكن هذه السينما، عندما استنكرت القصة المسرودة، فإنها اكتشفت سبلاً جديدة، ولكنها حافظت وأعلت من شأن المثال الأعلى للحقيقة الذي كان يخضع للتخييل السينمائي ذاته: كان هناك ما تراه الكاميرا، وما تراه الشخصية، وكان هناك التعارض الممكن والتصميم الضروري لكليهما. وحفظت الشخصية أو أنها اكتسبت نوعاً من الهوية، كما نظرت وتنظر الشخصية إليها. وكان للسينمائي/ الكاميرا هويته، بصفته عالم أعراق أو صحفياً يكتب التحقيقات. وكان من المهم أيضاً رفض القصص الخيالية الموضوعية مسبقاً لمصلحة واقع تستطيع السينما أن تدركه أو أن تكتشفه. ولكننا أهملنا التخييل لمصلحة الواقع، وحافظنا على نمط من أنماط الحقيقة كان يتوسل التخييل وينجم عنه. لقد بيّن نيتشه أن المثال الأعلى للحق كان التخييل الأعمق الذي يصيب صميم الواقع، مع أن السينما لم تكن قد عثرت عليه. في التخييل تستمر صدقية القصة المسرودة في ترسيخ أقدامها. عندما كنا نطبق المثال الأعلى ونموذج الحق على الواقع، كان هذا يغيّر كثيراً من الأشياء، لأن الكاميرا كانت تتوجه إلى واقع موجود سلفاً، ولكن – بمعنى آخر – لا شيء تغيّر في شروط القصة المسرودة: كان الموضوعي والذاتي قد بدّلا أماكنهما، دون أن تتغير طبيعتهما؛ وكانت الهويات تتحدد بشكل مختلف، ولكنها بقيت

محدَّدة؛ وبقيت القصة المسرودة صادقة، وفي الواقع صادقة، بدل أن تكون صادقة في المتخيل. ولكن صدق القصة المسرودة لم يكفّ عن أن يكون ضرباً من الخيال.

لا تقع القطيعة بين التخييل والواقع، بل إن الطريقة الجديدة للسرد هي التي تؤثر فيهما كليهما. لقد حدث تغيّر إبان سنوات 1960، في مواقع مستقلة للغاية، في السينما المباشرة لكازافيتز (Cassavetes) وشيرلي كلارك (Shirley Clarke) وفي "سينما المعيش" لبيار بيرّو، وفي سينما الحقيقة لجان روش. وهكذا، عندما انتقد بيرّو كل متخيل، فقد فعل ذلك بالمعنى الذي يشكل فيه هذا المتخيل نمطاً لحقيقة موضوعاً سلفاً، ويعبّر بالضرورة عن الأفكار السائدة أو عن وجهة نظر المستعمِر، حتى لو اختلقه مخرج الفيلم. لا يمكن فصل المتخيل عن "التكريم" الذي يقدّمه على أنه حقيقة، داخل الدين وداخل المجتمع وداخل السينما وداخل منظومات الصور. إن عبارة نيتشه "تخلوا عن كل أشكال التكريم" لم تلاقِ أذناً صاغية إلا عند بيرّو. وعندما يتوجه بيرّو إلى شخصياته الواقعية في كيبيك، فليس فقط لإلغاء المتخيل، بل لتحريره من نموذج الحقيقة الذي يتخلله، وليعثر بالأحرى على وظيفة للتخييل فقط تعارض هذا النموذج. ما يعارض المتخيل ليس هو الواقع وليس هو الحقيقة التي هي دائماً حقيقة الأسياد أو المستعمِرين، هي الوظيفة التخييلية للفقراء، لأنها تقدم للزيف القوةَ التي تصنع منه ذاكرة وخرافة ووحشاً: كالدلفين الأبيض في فيلم من أجل تتمة للعالم (Pour la suite du monde)، والرنّة الأميركية في فيلم بلاد الأرض الجرداء (Pays de la terre sans arbre) وفوق كل ذلك الحيوان المضيء أو الذيونيسوس في فيلم الحيوان المضيء (La bête lumineuse). ما يجب على السينما أن تتناوله ليس هوية شخصية من الشخصيات، الحقيقية أو الخيالية، ومن خلال جوانبها الموضوعية والذاتية، بل صيرورة الشخصية الحقيقية التي تشرع في التخييل، والتي تنخرط في "التخريف علانية"، والتي تساهم على هذا النحو في تخليق شعبها. لا يمكن فصل

الشخصية عما سبق ولحق، ولكنها تجمع بينهما عندما يتم الانتقال من حالة إلى أخرى. إنها تغدو هي نفسها شخصية أخرى عندما تشرع في سرد القصص الخرافية دون أن تتحول هي ذاتها إلى شخصية خيالية. والسينمائي من جانبه يصبح سينمائياً آخر عندما "يتوسل" شخصيات واقعية تحل محل تخييلاته الخاصة عن طريق أسطراتها الخاصة. وكلاهما يلتقيان في تخليق شعب من الشعوب. لقد توسلتُ الكسي (في فيلم مملكة النهار Le règne du jour) وتوسلت كيبيك كلها لأعرف من أنا، "بحيث يكفي إعطاؤهما الكلمة كي أحصل على الجواب"[32]. هذا إضمار للقصة المسرودة وللخرافة وتحولاتها، هذا هو الخطاب اللامباشر الحر لكيبيك، هذا خطاب برأسين، وبألف رأس "يتقدم خطوة خطوة". عندئذ تستطيع السينما أن تُدعى سينما/ حقيقة، لا سيَّما أنها تكون قد هدمت كل نموذج حقٍ لتصبح سينما خلّاقة تنتج حقائق: ولن تكون سينما الحقيقة، بل حقيقة السينما.

ذلك ما عناه جان روش عندما تكلم عن "سينما/ حقيقة". وعلى غرار بيرّو الذي صور مقابلات وتحقيقات، فإن روش بدأ بأفلام إثنوغرافية. ويفسِّر تطور هذين السينمائيين بصعوبة إذا ما اكتفينا بذكر التوصل المستحيل إلى الواقع الخام، وإذا ما اعتبرنا أن الكاميرا تؤثر في الأوضاع وأن الشخصيات تتفاعل مع وجود الكاميرا؛ وعرف الجميع دائماً ذلك، دون أن يضطرب له لا فلاهيرتي ولا ليكوك اللذان لم يجدا في ذلك إلا مشاكل مزيفة. لدى روش ولدى بيرّو، ثمة مصادر أخرى للجِدة. وبدأت هذه الجِدة تظهر بجلاء عند روش في فيلم السادة المجانين Les maîtres)

---

(32) حول نقد الحقيقة والتكريم، وحول وظيفة التخييل وطريقتها في تجاوز الواقع والمتخيل، وحول دور وضرورة "المتوسلين"، يكون النص الأهم هو المقابلة التي أجراها بيرو مع رينيه أليو (René Allio) في كتاب: *Ecritures de Pierre Perrault*, Edilig, pp. 54-56 وفي الكتاب نفسه لن نغفل عن تحليل جان-دانيال لافون (Jean-Daniel Lafond)، وهو بعنوان "L'ombre d'un doute" ويعتبر سينما بيرو فناً في "المراوغة": فالشخصيات "وظيفية دون أن تكون مع ذلك كائنات تخييل" (ص 72-73).

(fous، عندما تتبدى شخصيات الشعيرة الدينية، والممسوسة، والمرغية المزبدة، والتي أخذتها الحال، تتبدى أولاً في واقعها اليومي، إذ يعملون نادلي مقاهٍ أو عمالاً يحفرون الأرصفة أو عمالاً يدويين، وسيعودون إلى هذه الأعمال بعد الاحتفال، أي أنهم سيعودون إلى ما كانوا عليه من قبل... وعلى العكس من ذلك، في فيلم أنا الأسود (Moi un noir)، تتبدى الشخصيات الحقيقية في أدوار قصص خرافية تؤديها دوروتي لامور العاهرة الصغيرة، وليمّي كوسيون العامل العاطل من العمل في تريشفيل، مع احتمال أن تشرح هذه الشخصيات ذاتها وتصحح لاحقاً الوظيفة التي أطلقتها[33]. في فيلم النمر (Jaguar)، ثمة ثلاث شخصيات، وخاصة شخصية "المتأنق"، تتوزع الأدوار التي تجعلها تواجه – كقوة أسطورية – وقائع رحلتها: فتلتقي بالسحرة التمائميين، وتنظم العمل، وتصنع سبائك الذهب المخبأة التي لا تفيد بشيء، وتزور السوق الكبير وهي تعدو، ثم تبتكر أخيراً تجاربها الصغيرة بشعار مأخوذ من عبارة معروفة وتحوّله إلى حكاية خرافية: "شيئاً فشيئاً، يصنع العصفور الصغير... قلنسوته". ثم تعود هذه الشخصيات إلى بلادها مشبعة – على طريقة الأجداد – بالمآثر والأكاذيب التي يتحول فيها أي حدث بسيط إلى عمل خارق. داخل الشخصية، هناك دائماً انتقال من حالة إلى أخرى، كذلك الصياد الذي يعمّد أسداً ويعطيه اسم "الأميركي"، أو المسافرون الذين يلتقون بالعفريتة في فيلم صاح الديك يا سيد بوليه (Cocorico monsieur Poulet). إذا أنعمنا النظر في هذه الروائع، للاحظنا في المقام الأول أن الشخصية توقفت عن أن تكون واقعية أو متخيلة، كما أنها كفّت عن أن تُرى موضوعياً، أو عن أن ترى ذاتياً: إنها

---

(33) انظر تحليل جان فييشي الذي أظهر كيف أن روش، انطلاقاً من فيلم السادة المجانين يُجري "تفاوتاً ثانياً للتفاوت المثير للاضطراب الذي بدا وكأنه موضوع الفيلم". يضاف إلى ذلك أن "أول ما يصوره روش، لم يعد يدور حول التصرفات أو الأحلام، بل حول الصورة المختلطة التي لا تنفصل وتمثل دور القاسم المشترك" في: (*Cinéma, théorie, lectures*, pp. 259-261).

شخصية قد اجتازت المعابر والحدود لأنها كشخصية واقعية تبتكر وتصبح أكثر واقعية كلما ابتكرت. إن فيلم ذيونيسوس (Dionysos) هو توليفة كبرى أقامها روش: فصورة المجتمع الصناعي تضم الميكانيكي المجري، ومثبت المسامير القادم من ساحل العاج، ومركِّب أسطح الصفيح القادم من جزر الأنتيل، والنجار التركي، والميكانيكية الألمانية، وتغوص كلها في قَبْلية ذيونيسية، تسكنها ثلاث نساء فاسقات، إحداهن بيضاء والأخرى زنجية والثالثة آسيوية؛ ولكنّ هذه القَبْلية هي أيضاً بَعدية، شأنها في ذلك شأن الأفق الذي أعقب العصر الصناعي الذي تحول أحدهم فيه إلى عازف فلوت، والثاني إلى قارع طبل، والثالث إلى عازف فيولونسيل، والرابع إلى سوبرانو، وكلهم يشكلون الموكب الذيونيسي الذي يتوجه إلى حديقة ميدون (Meudon). إن "سينما الانخطاف" وموسيقاها هما تحيين زمني للصورة التي لا تبقى أبداً في حيّز الحاضر، ولا تكف عن تجاوز الحد باتجاهيه، ويسترشد الكل بأستاذ يتبدى مزيّفاً، ولا شيء غير مزيّف، أي أنه قوة الزيف الموجودة عند ذيونيسوس نفسه. إذا كان التناوب بين الواقع والمتخيل قد تم تجاوزه تماماً، فلأن الكاميرا – بدلاً من أن تقطع حاضراً خيالياً أو واقعياً – تربط الشخصية دون توقف بقَبْلية وبَعْدية تشكلان صورة/ زمناً بشكل مباشر. يجب على الشخصية أن تكون واقعية في المقام الأول كي تؤكد أن التخيل هو قوة وليس نمطاً: يجب عليها أن تشرع في القص الخرافي كي تُثْبت أنها واقعية وليست خيالية. لا تكف الشخصية عن أن تصبح أخرى، ولا تنفصل من بعد عن تلك الصيرورة التي تتماهى مع شعب.

غير أن ما قلناه عن الشخصية يصلح، في المقام الأول وبامتياز، للسينمائي نفسه. وهذا أيضاً يصبح آخر، لأنه يتخذ عدداً من الشخصيات الواقعية كوسطاء، ويستبدل تخيلاته بحكاياتهم الخيالية، ولكنه – على العكس من ذلك – يُلبس تخيلاتِه لبوس الخرافات ويؤسطرها. لقد صاغ روش خطابه اللامباشر الحر في الوقت الذي صاغت فيه شخصياته

الخطاب اللامباشر الحر لأفريقيا، وبيرّو صاغ خطابه اللامباشر الحر، في الوقت الذي صاغت فيه شخصياته الخطاب اللامباشر الحر لكيبيك. ولا شك في أن هناك فرقاً في الوضع كبيراً بين بيرّو وروش؛ وهذا الفرق ليس شخصياً فقط بل سينمائياً وشكلياً أيضاً. بالنسبة إلى بيرّو، الهدف هو الانتماء إلى شعب خاضع للاحتلال، وهو استعادة الهوية الجمعية الضائعة والمقموعة. أما روش فيرى أن الهدف هو الخروج من حضارته المهيمنة والوصول إلى مقدمات منطقية لهوية أخرى. وهنا تكمن الأنواع الممكنة لسوء التفاهم بين المخرجَين. ومع ذلك فإنهما كليهما كسينمائيين استخدما الأدوات الخفيفة نفسها: كاميرا كتفية، وآلة تسجيل تزامنية؛ يجب عليهما أن يغدوَا آخرَيْن مع شخصياتهما، في الوقت الذي كان لا بد فيه لشخصياتهما أن تكون متغايرة. العبارة الشهيرة القائلة: "ما هو مريح في الفيلم الوثائقي هو أن المخرج يعرف إمكاناته ويعرف من هم الذين يصوّرهم"، لم تعد صالحة. وشكل الهوية القائل: أنا = أنا (أو شكلها السلبي: هم = هم) لم يعد صالحاً في نظر الشخصيات وفي نظر السينمائي، في الواقع كما في المتخيَّل. ما يمكن أن نخمّنه بالأحرى، وبدرجات عميقة، هو عبارة رامبو القائل: "أنا هو الآخر" وهذا ما قاله غودار عن روش: هذا لا ينطبق على الشخصيات نفسها، بل على السينمائي الذي هو "أبيض مثل رامبو ويعلن هو أيضاً: أنا هو الآخر، أي أنا أسود[34]. عندما هتف رامبو قائلاً: "إنني منذ الأبد من عرق أدنى... إنني بهيمة، إنني زنجي..."، مرّ بسلسلة من المزيِّفين: "أيها التاجر أنت زنجي، أيها القاضي أنت زنجي، أيها الجنرال أنت زنجي، أيها الإمبراطور العجوز الأجرب أنت زنجي..."، وصولاً إلى أعلى طاقة للزيف التي تجعل الأسود مرغماً على أن يصبح أسود، خلال أدواره البيضاء، في حين أن الأبيض يجد في ذلك فرصة ليصبح أسود أيضاً ("أستطيع أن أنجو..."). وبيرّو، من جهته، يحتاجه هو أيضاً

---

(34) انظر: *Jean-Luc Godard*, p. 220.

إلى أن يغدو آخر ليلتحق بشعبه. لم يعد الأمر يتعلق بـ "ولادة أمة"[35]، بل بتكوين أو بإعادة تكوين شعب، وفيه يصبح السينمائي وشخصياته آخرين بمجموعهم وواحداً عبر الآخر، أي أنهم يصبحون مجموعة تنمو تدريجياً وتنتقل من مكان إلى آخر ومن شخص إلى آخر ومن وسيط إلى آخر. أنا رنّة أميركية، أنا أصيل... "أنا هو الآخر" هي عبارة لقصة مسرودة مواربة، هي موارَبة قصة مسرودة أو قصة مسرودة لمواربة تزيح شكل القصة الصحيحة الصادقة. هذا هو الشعر الذي توسله بازوليني ليتصدى للنثر، ولكننا نجده حيث لم يبحث عنه، في فن سينمائي يُعتبر فناً مباشراً[36].

لدى شيرلي كلارك وكاسافيتز (Cassavettes) حدثت ظاهرة مشابهة، ولكن مع فروق عديدة. كما لو أن الموضوعات الثلاثة الكبرى قد حالت وشكلت ترابطات: فلا تتوقف الشخصية عن اجتياز الحدود بين الواقع والمتخيل (قوة المزيف، ووظيفة السرد الخرافي)؛ ويجب على السينمائي أن يعرف كيف كانت الشخصية "قبل" و"بعد"، وعليه بين القبل والبعد أن ينتقل دائماً من حالة إلى أخرى (الصورة/ الزمن المباشرة)؛ ذلك أن صيرورة السينمائي وشخصيته خصّت شعباً وجماعة وأقلية، يمارسان فيها التعبير ويحررانه (في الخطاب اللامباشر الحر). مع فيلم الرابط (The Connexion) لشيرلي كلارك، تختلط مستويات التنظيم لأن أدوار متعاطي المخدرات تحيل إلى شخصيات موجودة مسبقاً وتحيل هي نفسها إلى دورها

---

(35) فيلم أخرجه غريفيث عام 1915 ويروي أحداث الحرب الأهلية الأميركية (المترجم).
(36) كان بازوليني يصر على أن القصة المسرودة اللامباشرة والحرة تتضمن في الأدب "لغات مختلفة، حسب المنبت الاجتماعي للشخصيات. ولكن الغريب في الأمر أن هذا الشرط لم يره قابلاً للتحقق في السينما حيث تُدخل المعطيات البصرية على نحو دائم نوعاً من التوحيد الشكلي: إذا "انتمت الشخصيات لفضاء اجتماعي آخر، تتأسطَر وتندمج في مقولات المستهجن والعصاب والحساسية المفرطة" (ص 147-146، 155). ويبدو أن بازوليني لم يرَ كيف أن السينما المباشرة تقدم إجابة مختلفة جداً لمشكلة القصة المسرودة هذه.

بالتناوب. وفي فيلم صورة جاسون (Portrait de Jason)، نرى أن الانتقال هو الذي يجب أن يفهم بشتى "مسافاته" الممكنة، بالقياس إلى الشخصية وأدوارها، ولكنها مسافات داخلية، كما لو أن الكاميرا البيضاء تسلّلت إلى داخل المزيِّف الأسود: أي أن عبارة "أنا هو الآخر" لشيرلي كلارك تدل على أن الفيلم الذي أرادت أن تصنعه عن نفسها أصبح الفيلم الذي صنعته عن جاسون. ما يجب أن يصوَّر هو الحدود، ولكن بشرط أن يختارها السينمائي بهذا الاتجاه وأن تجتازها الشخصية بالاتجاه الآخر: يجب أن يمثل الزمن في ذلك، إذ لا بد من زمن يشكل جزءاً لا يتجزأ من الفيلم[37]. هذا ما قاله كاسافيتز منذ فيلم ظلال (Shadows) ثم وجوه (Faces): ما يشكل جزءاً من الفيلم هو الاهتمام بالناس أكثر من الاهتمام بالفيلم، والاهتمام "بالمشاكل الإنسانية" أكثر منها "بمشاكل الإخراج"، كي لا يمر الناس قرب الكاميرا دون أن تمر الكاميرا قرب الناس. في فيلم ظلال يرسم الزنجيان الأبيضان الحدود واجتيازهما المستمر في واقع مزدوج لم يعد يتميز عن الفيلم. لا يمكن أن تُفهم الحدود إلا وهي هاربة، وعندما يفوتنا أن نعرف أين تمرّ بين الأبيض والأسود، وأيضاً بين الفيلم واللافيلم: يتميّز الفيلم بأن يكون دائماً خارج دلالاته وفي قطيعة مع "المسافات الجيدة"، وأن يتجاوز "المنطقة المحظورة" حيث أريدَ ربطه في المكان والزمان[38].

سنرى كيف أن غودار استخلص من ذلك منهجاً معمماً للصورة: فأين ينتهي شيء، وأين يبدأ شيء، ما هي الحدود وكيف يتم النظر إليها، وذلك لفرط اجتيازها وتبديل مواقعها باستمرار. ففي فيلم: مذكر مؤنث (Masculin et féminin) تختلط المقابلة الصحفية المتخيلة التي أجريت

---

(37) Shirley Clarke, *Cahiers du cinéma*, no. 205 (Octobre 1968),
(يجب أن يمر بعض الوقت كي تستحوذ الشخصية على انتظارك... (ص 25)).

(38) حول فيلم وجوه (*Faces*) انظر: Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, no. 205, p. 38:
"حول الحدود واستحالة تحديدها والحفاظ على "منطقة محظورة"".

مع الشخصيات، وتختلط المقابلة الحقيقية التي أجريت مع الممثلين بحيث يبدون وكأنهم يتحادثون معاً ويخاطبون أنفسهم فيما هم يتحدثون مع المخرج(39). لا يمكن لهذا الأسلوب أن يتطور إلا عندما لا تتوقف الكاميرا عن الوصول – داخل الشخصيات – إلى قبل وبعد يشكلان الواقع، وفي النقطة التي ينطلق فيها سرد القصة الخيالية. "يجب أن نعرف ما كانته الشخصيات قبل أن تأخذ مكانها في اللوحة، وقبل أن..."(40). ينتمي فيلم جولة، وانعطاف في فرنسا، وطفلان France)، tour détour deux en-fants) إلى هذا الأسلوب كما لو كان مبدأ عمل: "هو قبل، والقصة بعد، أو هو بعد والقصة قبل". إن غودار، الذي غالباً ما اعترف بأنه مدين لروش، عبّر بمزيد من الإصرار عن هذه النقطة: ينبغي على الصورة أن تشمل الما قبل والما بعد، وأن تجمع بالآتي شروط صورة/ زمن جديدة ومباشرة، بدل أن تكون في الحاضر "كما في الأفلام الرديئة". وفي ظل شروط الصورة/ الزمن هذه يدفع تحولٌ واحدٌ سينما القصة الخيالية وسينما الواقع ويخلط الفروق بينهما: في الحركة ذاتها تصبح التوصيفات خالصة، وبصرية وصوتية بامتياز، وتغدو عمليات السرد مزيِّفة، والقصص مرمَّزة. وتصبح السينما كلها خطاباً لا مباشراً حراً يعمل في الواقع. فثمة المزيِّف وقوته، والسينمائي وشخصيته في الفيلم، أو العكس، ذلك أنهما لا يوجدان إلا من

---

(39) Jean Luc Godard, *Introduction* à une véritable histoire du cinéma, Albatros, p. 168 et p. 262:

("لقد حاولتُ أن يكون ما يسمى بالفيلم الوثائقي وما يسمّى بالقصة الخيالية بالنسبة إلي ملمحين لحركة واحدة، ورأيتُ أن الصلة بينهما هي التي تصنع الحركة الحقيقية").

(40) غودار في **جريدة لوموند** (*Le Monde*) في عدد 27 أيار/ مايو 1982، حول فيلم غرام. وحول فيلم اسمي كارمن، يذكِّر بأن الاسم يأتي في المقدمة، ويجب الوصول إلى الشخصية قبل أن يُقبض عليها في الأسطورة أو الخرافة؛ وحول المسيح يقول: "ماذا قال يوسف ومريم قبل إنجاب الطفل؟" (محاضرة ألقاها في مهرجان البندقية، أيلول/ سبتمبر 1983).

خلال تلك المجموعة التي تمكّنهما من القول: "نحن مبدعا الفيلم". هناك ثالث صورة/ زمن تتميز عن تلك الصور/ الزمن التي رأيناها في الفصل السابق. فالصورتان السابقتان كانتا في الواقع تتعلقان بنظام الزمن، أي بتعايش الصلات أو بتزامن العناصر الداخلية للزمن. أما الصورة الثالثة فتتعلق بسلسلة الزمن وتجمع الماقبل والمابعد في صيرورة، بدل أن تفصل بينهما: والمفارقة فيها تكمن في أنها تُدخل فاصلاً يدوم في تلك الأثناء بالذات[41]. وتُجمع الصور/ الزمن الثلاث على قطع العرى مع التمثل اللامباشر، وعلى كسر سريان الزمن وتعاقبه التجريبيين، وعلى انفصال الماقبل عن المابعد. وتتواصل هذه الصور في ما بينها وتتداخل (كما يتبدى ذلك عند ويلز ورينيه وغودار وروب غرييه)، ولكنها تُبقي في الفيلم نفسه على التمايز بين علاماتها.

(41) في قصة قصيرة جميلة عنوانها **البارون باغ** (*Le baron Bagge*)، دار نشر Sorbier، يفترض لينيه هولينيا (Lennet Holenia) أن الموت لا يحدث في لحظة، وإنما في مكان/ زمان يقع "بين تلك اللحظة بالذات"، ويمكن أن يدوم عدة أيام. ونجد في أفلام غودار مفهوماً عن الموت يقترب من هذا المفهوم.



الفصل السابع

الفكر والسينما

(1

إن أولئك الأوائل الذين اشتغلوا في السينما وفكروا فيها انطلقوا من الفكرة البسيطة الآتية: السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية، وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة. ولم تعد حركة كهذه تخضع لدافع أو لشيء ينفذّها، ولا لفكر يعيد تشكيلها. إنها الصورة التي تتحرك هي ذاتها ولذاتها. وهي إذن، بهذا المعنى، ليست تصويرية ولا تجريدية. ويقال إن الأمر كان كذلك في جميع الصور الفنية؛ ولا يكفّ إيزنشتاين عن تحليل لوحات دافينشي والغريكو، كما لو كانت صوراً سينمائية (وهذا ما فعله إيلي فور (Elie Faure) للوحات الرسام البندقي تينتوريتو (Tintoretto) [1518–1594]. غير أن صور الرسم لم تكن ثابتة بحد ذاتها، بحيث كان على الذهن أن "يطلق" الحركة. وتبقى صور الرقص والمسرح مرتبطة بدافع محرِّك. وفقط، حين تعود الحركة آلية، يتحقق الجوهر الفني للصورة: أي أنه يُحدث صدمة للفكر، ويوصل الاهتزازات إلى قشرة الدماغ، ويؤثر مباشرة في الجهاز العصبي والدماغي. ولأن الصورة السينمائية "تصنع" هي نفسها الحركة، ولأنها تفعل ما تكتفي باقي الفنون بالمطالبة به (أو بقوله) فهي تجني جوهر باقي الفنون وتورثها.

وهي كطريقة لاستعمال الصور الأخرى، وتحوّل إلى قوة ما كان محض إمكانية. إن الحركة الآلية ترفع إلينا جهازاً عقلياً ذاتي الحركة، يؤثر بدوره فيها[1]. فالمحرك الذاتي العقلي لم يعد يدل، كما في الفلسفة الكلاسيكية، على الإمكانية المنطقية والمجردة لاستخلاص الأفكار شكلياً من بعضها، وإنما يدل على الحلقة التي تدخل فيها مع الصورة/ الحركة، وعلى القوة المشتركة لما يدفع إلى التفكير وما يفكّر فيه تحت الصدمة: أي الصدمة العقلية (noochoc). سيقول هايدغر: "بوسع الإنسان أن يفكر بصفته يمتلك إمكانية التفكير، ولكن هذه الإمكانية لا تضمن أننا قادرون على ذلك"[2]. وهذه القدرة وهذه القوة – وليس فقط الإمكانية المنطقية – هي التي تدّعي السينما أنها تعطينا إياها بتوصيل الصدمة إلينا. كل شيء يحدث، كما لو أن السينما تقول لنا: معي، مع الصورة الحركة، لن تستطيعوا أن تتجنبوا الحركة التي توقظ المفكِر فيكم. وهذا كناية عن جهاز ذاتي حركي وجماعي يتوسل حركة ذاتية: هي فن "الجماهير".

كلنا نعلم بأن فناً من الفنون لو فرض الصدمة أو الرعشة، لكان العالم قد تغير منذ زمن طويل، ولراح البشر يفكرون منذ أمد سحيق. إن مثل هذا الزعم للسينما، وعلى الأقل عند روادها الكبار، يدفع اليوم إلى الابتسام. لقد كانوا يظنون أن السينما ستكون قادرة على فرض الصدمة وإملائها على الجماهير وعلى الشعب (فيرتوف، إيزنشتاين، غانس، إيلي فور...).

(1) Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Médiations, p. 56: "في الحقيقة، إن الحركة المادية الذاتية بالذات هي التي تطلق من داخل هذه الصور ذلك اللونَ الذي تفرضه تدريجياً على حركتنا الذاتية الفكرية. وهكذا يظهر في نور مبهر خضوع النفس البشرية للأدوات التي تخلقها، والعكس بالعكس. بين التقانة والعاطفة، تتبدى حركة انقلابية مستمرة". كذلك يري إيبستن، الحركة الذاتية للصورة أو الحركة الآلية للكاميرا تترابط مع "الذاتية الحركية"، وتتمكّن من تحويل الواقع وتجاوزه: *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, II; p. 63.

(2) انظر: Martin Heidegger, *Qu'appelle- t-on penser?* P.U.F., p. 21.

ومع ذلك كانوا يشعرون بأنها ستصادف وصادفت جميع الالتباسات التي عرفتها باقي الفنون، وأنها ستُغرق نفسها بالتجريدات التجريبية و"الهمروجات الشكلانية" والصور التجارية، وبالجنس والدم. في السينما الرديئة، كان على الصدمة أن تختلط مع العنف الشكلي للأشياء المتصورة، بدل أن تتوصل إلى ذلك العنف الآخر المنبعث من الصورة/ الحركة التي تطور ارتعاشاتها في سلسلة متحركة تغور فينا. وتمّ الأدهى عندما حاول الجهاز الآلي العقلي أن يصبح عارض أزياء لشتى الدعايات التجارية: إذ إن الفن الجماهيري راح يُظهر وجهاً يدعو إلى القلق[3]. وهنا نرى أن قوة واستطاعة السينما لا تَظهر بدورها إمكانية منطق بسيط البحث. فعلى الأقل هل يتخذ الممكن شكلاً جديداً إلا لو كان الشعب لا يزال فيها غائباً، حتى لو كان الفكر ما زال في طور المخاض. ما يشكّل السمو فعلاً هو أن الخيال يصاب بصدمة تدفعه إلى حده الأقصى، ويُجبر الفكر على النظر في المجموع ككليّة فكرية تتجاوز الخيال. السمو، كما رأينا، بوسعه أن يكون رياضياً كما عند غانس، أو دينامياً كما عند مورناو ولانغ، أو جدلياً كما عند إيزنشتاين. لنأخذ إيزنشتاين كمثال، لأن الطريقة الجدلية مكّنته من تفكيك الصدمة الفكرية إلى لحظات شديدة التحديد خاصة (ولكن مجمل التحليل ينطبق على السينما الكلاسيكية بعامة، أي سينما الصورة/ الحركة).

رأى إيزنشتاين أن اللحظة الأولى تنطلق من الصورة إلى الفكر، ومن الإدراك الحسي إلى المفهوم العقلي. فالصورة/ الحركة (أو الخلية)، متعددة وقابلة للتقسيم، حسب الأشياء التي تستقر بينها والتي هي من أجزائها المندمجة بها. ثمة صدام بين الصور حسب مكونها الأساسي، أو هناك صدام

(3) احتفظ إيلي فور مع ذلك بأمل مؤسَّس على الآلية الذاتية، قائلاً: "ثمة أصدقاء مخلصون للسينما لم يروا فيها إلا آلة رائعة للدعاية. سيجد منافقو السياسة والفن والعلوم أيضاً في السينما أخلص الخدم، إلى أن أتى يوم انقلبت فيه الأدوار، وراحت السينما تستعبدهم بدورها" (ص 51، نص يعود إلى عام 1934).

داخل الصورة حسب مكوناتها، أو هناك صدام في الصور حسب جميع مكونات هذه الصور: الصدام هو شكل تَواصُل الحركة في الصور. وقد أخذ إيزنشتاين على بودوفكين (Poudovkine) تمسّكَه فقط بالحالة الأبسط للصدمة. التعارض هو الذي يحدد الصيغة العامة، أو عنف الصورة. رأينا سابقاً التحليلات الميدانية التي قام بها إيزنشتاين، بصدد فيلمي المدرعة بوتومكين (Cuirassé Potemkine) والخط العام، ورأينا الترسيمة التجريدية التي استخلصها منهما: للصدام تأثير في العقل، فيجبره على التفكير، وعلى التفكير في الكل. لا يمكن للكل تحديداً إلّا أن يفكَّر فيه، لأنه التصور اللامباشر للزمن الناجم عن الحركة. ولا ينجم عنه كتأثير منطقي، بنحو تحليلي، بل توليفي، ينجم عنه كتأثير دينامي للصور "في قشرة الدماغ كلها". ويخضع هذا الكل للمونتاج، مع أنه ينجم عن الصورة. فهو ليس مجموعاً، بل "نتاجاً"، وهو وحدة نظام متقن. فالكل هو الوحدة العضوية التي تُطرح بالتعارض مع أجزائها الخاصة وبتجاوزها، وهو الوحدة التي تبنى كلولب كبير باتّباع قوانين الجدلية. الكل هو التصوير والمفهوم. لذلك سميت السينما "سينما ذهنية"، وسمي المونتاج "مونتاجاً/ فكراً". فالمونتاج داخل الفكر هو "العملية الذهنية" بالذات، أو هو الذي – بتأثير الصدمة – يمعن النظر في الصدمة. كان للصورة البصرية أو الصوتية اتساقات ترافق العنصر المحسوس الغالب، وتدخل هذه الاتساقات من جانبها في علاقات تتجاوز المحسوسات (مثلاً الإشباع الحراري في الاستعراض الذي يشاهد في فيلم الخط العام): فهذه هي موجة الصدمة أو الرعشة العصبية، بحيث لا نستطيع من ثم أن نقول: "إنني أرى وأسمع"، بل أشعر، "وهو شعور فيزيولوجي كامل". ومجمل الاتساقات تؤثر في قشرة الدماغ التي تولّد الأفكار، أو الـ "أنا أفكر" السينمائية: أي الكل كفاعل. إن كان إيزنشتاين منظِّراً في الجدلية، فلأنه يَنْظر إلى عنف الصدمة كشكل تصادمي، وينظر إلى فكرة الكل كشكل تعارض متجاوز أو كشكل تحوّل

يتمّ للأضداد: "من صدمة عنصرين ينشأ تصور ومفهوم"[4]. وهذه هي سينما اللكمة، إذ "ينبغي على السينما السوفييتية أن تشق الجماجم". ولكنها تضفي طابعاً جدلياً على المعطى الأكثر شيوعاً للصورة/ الحركة، وترى أن كل مفهوم آخر يضعف الصدمة، ويترك الفكر اختيارياً. وينبغي على الصورة السينمائية أن يكون لها تأثير الصدمة في الفكر، وأن تجبر الفكرَ على التفكير في ذاته وعلى التفكير في الكل. وهذا هو تعريف السمو بالذات.

ولكن هناك لحظة ثانية تنطلق من المفهوم إلى التأثير الانفعالي، أو تعود من الفكر إلى الصورة. والمقصود بذلك هو إعطاء العملية الفكرية "امتلاءها الانفعالي" أو "شغفها". لا تنفصل اللحظة الثانية عن الأولى فحسب، بل لا نستطيع أن نقول من هو الأول. من هو الأول، أهو المونتاج أو الصورة/ الحركة؟ الأجزاء هي التي تنتج الكل، والعكس صحيح: هناك حلقة جدلية أو لولب جدلي، أو "واحدية" (monisme) (وتتعارض حسب إيزنشتاين مع الثانية الغريفيثية). الكل كنتيجة دينامية هو أيضاً الافتراض المسبق لمسببه أو للولب. لذا فإن إيزنشتاين ذكّر على الدوام بأن "للسينما الفكرية" رابطاً يتمثل بـ "الذكاء الانفعالي"، ولا قيمة لها بدونهما. العضوي له رابط يتمثل بالشجني. والدرجة العليا للوعي في العمل الفني لها أعمق رابط في الوعي الباطن، وفقاً لـ "سيرورة مزدوجة" أو للحظتين متعايشتين. في اللحظة الثانية، لم يعد الانطلاق من الصورة/ الحركة إلى فكرة الكل الواضحة التي تعبّر عنها، بل يتم الانطلاق من فكرة الكل المفترضة مسبقاً والغامضة، إلى الصور المضطربة والمتداخلة التي تعبر عنها. لم يعد الكل ذلك اللوغوس الذي يجمع الأجزاء، وإنما النشوة

(4) ثمة تحليل لجميع هذه المواضيع في كتاب: Sergei Eisenstein, *Le film sa forme, son sens*, Bourgois,

لا سيما الفصول الثلاثة الآتية: "مبدأ السينما والثقافة اليابانية"، "البعد الرابع في السينما"، "طرق المونتاج في عام 1929"، في خطاب 1935 خاصة، وهو بعنوان: "شكل الفيلم: مشاكل جديدة".

والانفعال الذي يغمرها ويسري في داخلها. من هذا المنطلق تؤلف الصور كتلة تشكيلية ومادة إشارية محملة بالسمات التعبيرية والبصرية والصوتية والمتزامنة أو غير المتزامنة، أو أنها تؤلف أشكالاً متعرجة، وعناصر فعل، وإشارات وأطيافاً ومتواليات غير نحوية. إنها لغة أو فكرة بدائيتان، بل هي بالأحرى حوار ذاتي داخلي، حوار ثمِل، يعبّر بصور وكنايات ومجازات مرسلة واستعارات وتبادلات معكوسة وانجذابات... منذ البداية كان إيزنشتاين يظن أن الحوار الذاتي الداخلي يجد امتداده وتأثيره في السينما أكثر منه في الأدب، ولكنه كان يَقْصُره على "المدى الفكري لفرد من الأفراد". في الخطاب الذي ألقاه عام 1935 اكتشف أنه يناسب الإنسان الآلي العاقل، أي أنه يناسب الفيلم برمته. الحوار الذاتي الداخلي يتجاوز الحلم، وهو فردي لأقصى الحدود، ويشكل مقاطع أو حلقات فكر جماعي فعلاً. إنه يطور طاقة خيال شجني ترتحل إلى تخوم الدنيا، و"فيضاً من التصورات الحسية"، وموسيقى بصرية طافحة، ودفعات من القشدة، وينابيع ماء متلألئة، ونيراناً ملتهبة، وتعرجات تشكل أرقاماً، كما نرى ذلك في اللقطة المشهورة في فيلم الخط العام. منذ قليل، انطلقنا من الصورة/ الصدمة إلى المفهوم الشكلي والواعي، ولكننا الآن ننطلق من المفهوم اللاواعي إلى الصورة/ المادة، وإلى الصورة/ الشكل التي تجسد هذا المفهوم وتخلق صدمة هي أيضاً. والشكل يعطي الصورة شحنة عاطفية تضاعف الصدمة الحسية. وتختلط اللحظتان وتتعانقان، كما نرى ذلك في لقطة الصعود في فيلم الخط العام، إذ تخلق الخطوط المتعرجة ثانيةً المفهومَ الواعي[5].

هنا أيضاً سنلاحظ أن إيزنشتاين يؤدلج ملمحاً عاماً جداً من الصورة/ الحركة ومن المونتاج. أن تعمل الصورة السينمائية عبر الصور، وأن تعيد تشكيل نوع من الفكر البدائي، فذلك ما نجده عند العديد من

(5) "La centrifugeuse et le Graal," *La non - indifférente Nature*, 10 - 18, I.

السينمائيين، لا سيَّما إبستين: حتى عندما اكتفت السينما الأوروبية بالحلم والاستيهام وأحلام اليقظة، فإنها كانت تطمح إلى نقل آليات الفكر اللاواعية إلى الوعي[6]. صحيح أن الطاقة الاستعارية للسينما قد وضعت موضع تساؤل. لقد لاحظ ياكوبسون أن السينما هي بالأحرى كنائية، لأنها تعمل أساساً بالتقارب والتجاور: فهي تفتقر إلى القدرة الخاصة بالمجاز والقدرة التي تعطي الفاعل فعلاً أو عملاً قام به فاعل آخر، والتي عليها أن تقارب بين فاعلين وتخضع المجاز للكناية[7]. لا تستطيع السينما أن تردد قول الشاعر: "ثمة يدان مرفرفتان"، يجب عليها أولاً أن تُظهر يدين تتحركان ثم تظهر أوراقاً ترتعش. ولكن هذا التقييد ليس صحيحاً إلا بنحو جزئي. هو صحيح إن أُلحقت الصورة السينمائية بمنطوق معين. وهو خاطئ، إذا أُخذت الصورة السينمائية كما هي، أي كصورة/ حركة تستطيع أيضاً أن تصهر الحركة وتربطها بالكل الذي تعبّر عنه (أو إلى مجاز يوحّد الصور) وتقسمها بإحالتها إلى الأشياء التي تستقر هي بينها (كناية تفصل الصور عن بعضها). من الصحيح، كما يبدو لنا إذن أن نقول إن المونتاج عند غريفيث هو مونتاج كنائي، ولكن المونتاج عند إيزنشتاين هو مونتاج مجازي[8]. إذا تكلمنا عن اندماج الحركة، فلا نعني بذلك فقط مزج الصورة

---

(6) Epstein, Ibid.,
وأكد المجاز مرات عديدة (ومنه نقتبس المثال الآتي المأخوذ من أبولينير ("Les mains feuillolent", I, p. 68.:(Apollinaire).

(7) انظر المقابلة مع ياكوبسون الذي ساق كثيراً من التوضيحات في هذا المجال: *Cinéma, théories, lectures* وجان ميتري من جانبه يقترح فكرة مركبة تقول: لن تستطيع السينما ربما أن تعمل بواسطة المجاز، وإنما بواسطة "التعبير المجازي المؤسس على الكناية (*Cinématographe*, no. 83 (Novembre 1982), p. 71).

(8) Pascal Bonitzer, "Voici," *Cahiers du cinéma*, no. 273 (Janvier 1977),
يعتمد غانس وميشال ليربييه (Michel L'Herbier) أيضاً مونتاجاً مجازياً: انظر مشهد الجمعية التأسيسية الفرنسية والعاصفة في فيلم نابليون (*Napoléon*)، ومشهد البورصة والسماء في فيلم المال (*L'argent*)، إن تقنية مزج الصورة التي تتجاوز إمكانية الإبصار، عند غانس، تساعد على تشكيل تناغمات في الصورة.

كوسيلة تقنية، بل نعني التحاماً عاطفياً ذا دلالة في مصطلحات إيزنشتاين، إذ تستطيع صورتان متمايزتان أن تحملا التناغمات نفسها وتشكلا المجاز بالآتي. وتحدد تناغماتُ الصورة المجازَ بالضبط. نجد مثالاً عن المجاز الأصيل في السينما، داخل فيلم الإضراب (La grève) لإيزنشتاين: في البداية يظهر الجاسوسُ الذي وظفه رب العمل بشكل مقلوب، رأسه في الأسفل، وساقاه الطويلتان ترتفعان كأنبوبين ينتهيان إلى تجمّع ماء في أعلى الشاشة؛ ثم نرى مدخنتي المصنع وكأنهما تغطسان في غيمة. فتجمّع الماء والغيمة والساقان والمدختنان لها التناغمات نفسها: نحن أمام مجاز يتم عن طريق المونتاج. ولكن السينما تتوصل أيضاً إلى مجازات داخل الصورة، ومن دون مونتاج. في هذا الشأن، نجد في فيلم رحلة الملّاح (La croisière du Navigator) الأميركي لبوستر كيتون أجمل مجاز في تاريخ السينما، وفيه نشاهد البطل ببدلة الغوص مختلفاً ومشرفاً على الموت ويغرق ببدلة غوصه، ويتم إنقاذه بطريقة خرقاء على يد فتاة، تأخذه بين ساقيها كي تؤمّن إمساكه جيداً، وتستطيع أن تشق بدلة غوصه بسكينها فيتدفق منها سيل من الماء. ما من صورة عبّرت عن المجاز العنيف لولادة قيصرية وانفجار الجيب المائي.

كانت لإيزنشتاين فكرة مشابهة عندما مايز بين حالات تركيب الصور العاطفية: في الحالة الأولى تعكس الطبيعة حالة البطل، كأن تكون لصورتين التناغماتُ ذاتها (مثلاً: طبيعة حزينة لبطل حزين)؛ في الحالة الأخرى، وهي الأصعب، تلتقط صورة واحدة تناغمات صورة أخرى ليست معطاة (مثلاً يظهر الزنى كـ "جريمة"، ويُبدي العاشقان حركات ضحية ذبيحة وقاتل مجنون)[9]. تارة يكون المجاز خارجياً وطوراً داخلياً.

(9) أعجب إيزنشتاين بتولستوي وزولا لأنهما عرفا تركيب الصورة بحيث أدمجا فيها الطريقة التي كانت الشخصيات تحسها وتفكر في أنفسها، وكيف كان المؤلف يفكر في هذه الشخصيات: على هذا النحو كانت المعانقات "الآثمة" لآنّا كارنينا وفرونسكي. =

ولكن تركيب الصور في الحالتين لا يعبّر فقط عن الطريقة التي تختبر فيها الشخصية نفسَها، ويعبّر أيضاً عن الطريقة التي بها يحكم المخرج والمتفرج عليه، ويُدخل الفكر في الصورة: وهذا ما أطلق عليه إيزنشتاين تسمية "الفضاء الجديد للبلاغة الفيلمية، وإمكانية إبداء رأي اجتماعي مجرد". وتنشأ حلقة تشمل المخرج والفيلم والمتفرج معاً. وتتضمن الحلقة الكاملة إذن الصدمة الحسية التي ترفع صوراً إلى فكرنا الواعي وتتضمن أيضاً الصور التي تعيدنا إلى الصور وتمنحنا من جديد صدمة عاطفية. أي أنها تجعل العمليتين تتعايشان، وتجمع أعلى درجة من الوعي على مستوى الوعي الباطني الأعمق: وأعني بذلك الإنسان الآلي الجدلي. لا يكف الكل عن الانفتاح (اللولب)، وإنما لاستبطان مجموعة الصور، وأيضاً لفصل الذات عن هذه المجموعة. ويشكّل المجموع معرفةً، على الطريقة الهيغيلية، تجمع بين الصورة والفكرة، كحركتين تذهب كل منهما باتجاه الأخرى.

هناك أيضاً لحظة ثالثة، ليست أقل حضوراً من اللحظتين السابقتين. ولا أعني بذلك أنها تنتقل من الصورة إلى المفهوم، ومن المفهوم إلى الصورة، بل هوية المفهوم والصورة: ذلك أن المفهوم هو بذاته داخل الصورة، والصورة هي بذاتها داخل المفهوم. فلسنا من بعد أمام العنصر العضوي، والشجني: بل الدرامي والعملي، أي البراكسيس [التطبيق] أو الفكر/ الفعل. وهذا الفكر/ الفعل يدل على علاقة الإنسان بالعالم، وبباقي

= وهذه المرة، لم يعد "المبدأ التركيبي" يتجلى في صورة تعكس صورة (طبيعة حزينة، ضوء حزين، موسيقى حزينة لبطل حزين...)، بل يتجلى مباشرة في الصورة: *Le film: Sa forme, son sens*, pp. 182- 189. ولكن لا يبدو أن إيزنشتاين قد حصل هو نفسه على صور من هذا النوع. فقد اشتغل بالأحرى حسب الطريقة الأولى: أي الطنين والصدى. كذلك فعل رينوار في فيلمي الوحش البشري (*La bête humaine*) ولعبة في الريف. وعلى العكس توصل ليربييه إلى تركيب داخلي من خلال الصور المذهلة للاغتصاب، في فيلم رجل اللجّة (*L'homme du large*): أي الاغتصاب كجريمة قتل.

البشر والطبيعة، وبالوحدة الحسية الحركية، ولكنه يرفعها إلى درجة قصوى (الأحادية (monisme)). ويبدو أن السينما رسالة حقيقية في هذا الصدد. فالصورة السينمائية، كما يقول بازان، تتعارض مع الصورة المسرحية في أنها تنطلق من الخارج نحو الداخل، ومن الديكور نحو الشخصية، ومن الطبيعة نحو الإنسان (وحتى إذا انطلقت من الفعل الإنساني، فإنها تنطلق منه كأنها تنطلق من خارج، وحتى إذا انطلقت من الوجه البشري فإنها تنطلق منه كما لو كان طبيعة أو منظراً طبيعياً[10]. وباستطاعتها خصوصاً أن تُظهر كيف يردّ الإنسان على الطبيعة، أو كيف يتجلى الإنسان من الخارج. في السمو وحدة حسية بين الطبيعة والإنسان، وينبغي على الطبيعة أن تُنعت بأنها غير مبالية. هذا ما عبّر عنه التفكير العاطفي أو المجازي، ففي فيلم المدرعة بوتومكين تُظهر العناصر الثلاثة (أي الماء والأرض والهواء)، بنحو متناغم، الطبيعة الخارجية في حالة حداد وتحيط بالضحية البشرية، في حين أن ردة فعل الإنسان ستجسدها في تطور العنصر الرابع الذي هو النار والذي يدفع الطبيعة إلى مزية جديدة في اللهيب الثوري[11]. غير أن الإنسان مع ذلك، هو الذي ينتقل إلى مزية جديدة عندما يصبح الفاعل الجماعي لرد فعله، في حين أن الطبيعة تغدو العلاقة الموضوعية البشرية. إن الفكر/ الفعل يطرح في آن معاً وحدة الطبيعة والإنسان، ووحدة الفرد والجمهور: أي السينما كفن جماهيري. ومن هنا يبرز إيزنشتاين أولوية المونتاج: فليس الفاعل في السينما هو الفرد، وليس موضوعها هو الحبكة أو القصة؛ موضوعها هو الطبيعة، والفاعل فيها هو الجماهير، أو فردية الجمهور، وليس فردية شخص ما. وما حاوله المسرح وبخاصة الأوبرا، دون نجاح، نجحت فيه السينما (المدرعة بوتومكين وأكتوبر): التوصل إلى

(10) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, pp. 156-163.

(11) Sergei Eisenstein, *La non - indifférente nature*, II, pp. 67-69.

الفردانية، أي إلى فردية جمهور بذاته، بدلاً من تركه في اتساق نوعي، أو اختزاله إلى تقسيمية كمية[12].

يجدر بنا أن نلاحظ كيف أن إيزنشتاين رد على الانتقادات التي وجهها له الستالينيون. لقد أخذوا عليه بأنه لم يلتقط العنصر الدرامي حقاً للفكر/ العمل، وبأنه قدّم العلاقة الحسية الحركية بطريقة خارجية وشديدة العمومية، دون أن يُظهر كيف يتكون داخل الشخصية. كان الانتقاد إيديولوجياً وتقنياً وسياسياً: لقد بقي إيزنشتاين على تصور مثالي للطبيعة، وهو تصور يحل محل "التاريخ"، وبقي على تصور مهيمن للمونتاج، ما يسحق الصورة واللقطة، وعلى تصور تجريدي للجماهير، ما يحجب البطلَ الشخصي الواعي. لقد أدرك إيزنشتاين تماماً لب الموضوع، واستسلم لنقد ذاتي يتنافس فيه التحوط والتهكم. وكان خطابه الأكبر عام 1935. نعم، لقد أهمل دور البطل، أي دور الحزب وقادته، لأنه ظل خارج الأحداث، فكان مجرد مراقب أو رفيق طريق. غير أن تلك كانت المرحلة الأولى للسينما السوفييتية قبل "بلشفة الجماهير" التي ولّدت أبطالاً شخصيين واعين. ومع ذلك، لم يكن كل شيء سيئاً في تلك الفترة الأولى التي جعلت المرحلة الآتية ممكنة. وكان على المرحلة الآتية أن تحافظ على المونتاج، بشرط إدماجه في الصورة وحتى في أداء الممثل. وشرع إيزنشتاين يهتم شخصياً بأبطال دراميين فعلاً، كما في إيفان الرهيب (Ivan le ter-

(12) واجه المسرح والأوبرا المشكلة الآتية: كيف يمكن تجنّب اختزال الحشد إلى كتلة متراصة ومغْفَلَة، وإلى مجموع من الذرات الفردية؟ لقد أخضع بيسكاتور (Piscator) جماهير المسرح إلى معالجة معمارية أو هندسية ستستعيدها السينما التعبيرية خاصة فريتز لانغ: وهكذا فإنه طبّق التنظيمات المستطيلة أو المثلثة أو الهرمية في فيلم ميتروبوليس (*Métropolis*)، ولكنه كان جمهوراً من العبيد. انظر: Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, pp. 119 -124,

وقد طالب ديبوسي (Debussy) في الأوبرا بأن يكون الجمهور بؤرة لفردنات فيزيائية ومتحركة تختلف عن فردنات أعضائها (Jean Barraqué, *Debussy*, Seuil, p. 159). وهذا ما حققه إيزنشتاين في السينما، ولكن الشرط هو أن تصبح الجماهير فاعلاً.

(rible وألكسندر نيفسكي (Alexandre Newsky)، محتفظاً بالمعرفة المكتسبة السابقة وبلا اكتراثية الطبيعة وفردنة الجماهير. كان بوسعه فقط التنبيه أن المرحلة الثانية لم تُنتج حتئذٍ إلا أفلاماً رديئة وبأنها قد تُفقد السينما السوفييتيةَ خصوصيتَها، إن لم يتم الانتباه لذلك. كان ينبغي على السينما السوفييتية ألا تلتحق بالسينما الأميركية، التي تخصصت بالأبطال الشخصيين والأفعال الدرامية...

ومن الصحيح بمكان أن تظهر علاقات السينما والفكر الثلاث في كل مكان، في سينما الصورة/ الحركة أي: العلاقة بكلٍ لا يمكن إلا أن يكون مفكَّراً فيه داخل وعي أعلى، والعلاقة بفكر لا يمكن إلا أن يكون مجازياً في التعاقب الشعوري الباطني للصور، والعلاقة الحسية الحركية بين العالم والإنسان، وبين الطبيعة والفكر. أي أن يكون أمامنا فكر نقدي، وفكر تنويم مغناطيسي، وفكر/ فعل. ما أخذه إيزنشتاين على الآخرين، ولا سيَّما على غريفيث، هو أنهم أخطؤوا في تصور الكل، لأنهم تمسكوا بصور شتى دون الوصول إلى التعارضات البنيوية، وهو أنهم أخطأوا في تأليف الصور، لأنهم افتقروا إلى المجازات الحقيقية أو المتناغمة، وهو أنهم اختزلوا الفعل إلى ميلودراما، لتمسكهم ببطل شخصي وقع في وضع نفسي وليس في وضع اجتماعي(13). وقصارى القول إنهم كانوا يفتقرون إلى الممارسة والنظرية والنظرية الجدليتين. يبقى أن السينما الأميركية، على طريقتها، نشرت العلاقات الثلاث الأساسية. كان بوسع الصورة/ الفعل أن تنتقل من الوضع إلى الفعل أو على العكس أن تنتقل من الفعل إلى الوضع، وكانت لا تنفصل عن أفعال إدراكية كان البطل بها يقدّر معطيات المشكلة أو الوضع، ولا تنفصل أيضاً عن عمليات الاستدلال

---

(13) S. M. Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous," (Le film: Sa forme, son sens),

ويأخذ على غريفيث أنه لم يصل إلى "أحادية" جدلية حقيقية.

التي بها ستبصر ما لم يكن معطى (وعلى هذا النحو، كما رأينا، تبدّت الصور التعقلية المذهلة عند إرنيست لوبيتش (Ernst Lubitsch)). والعمليات الفكرية داخل الصورة كانت تمتد في اتجاهين: علاقة الصور بكل ما يفكّر فيه، وعلاقتها بصور الفكر. لنَعُدْ إلى مثال أعظمي: إذا بدت لنا سينما هيتشكوك كأنها اكتمال الصورة/ الحركة فعلاً، فلأنها تتجاوز الصورة/ الفعل وتتوخى "علاقات ذهنية" تؤطرها وتبني منها سلسلتها، ولكنها في ذات الوقت تعود إلى الصورة طبقاً لـ "علاقات طبيعية" تصنع نسيجاً بالانتقال من الصورة إلى العلاقة ومن العلاقة إلى الصورة تنحصر: جميع الوظائف الفكرية في هذه الحلقة. وبحسب العبقرية الإنجليزية – وهي بعيدة من التنظير الجدلي – هناك منطق في العلاقات (خاصة حين يشرح كيف أن عنصر "التشويق" يحل محل "الصدمة")[14]. ثمة إذن طرق عديدة تستطيع السينما بها أن تقيم فيها علاقاتها بالفكر. ولكن هذه العلاقات الثلاث تبدو محددة تماماً على مستوى الصورة/ الحركة.

2)

إلى أي حد تبدو التصريحات الرنانة التي أطلقها إيزنشتاين وغانس على جانب من الغرابة اليوم؟ إننا نحتفظ بها كتصريحات مُتْحفيّة، لأن جميع الآمال قد عقدت على السينما كفن جماهيري وكتفكير جديد. نستطيع دائماً القول إن السينما قد غرقت في رداءة منتجاتها. ما هو مآل عنصر التشويق عند هيتشكوك، ومآل الصدمة عند إيزنشتاين، والسمو عند غانس، حينما يستعيدها سينمائيون تافهون؟ عندما لا يغدو العنف مرتبطاً بالصورة واهتزازاتها بل مرتبطاً بعنف المتصوَّر، نسقط في تعسف دموي، عندما تكف العظمة عن الارتباط بعظمة التأليف، فتصبح مجرد تورّم في العناصر

(14) نجد عند بونيتزر مقارنة عامة بين هيتشكوك وإيزنشتاين، لا سيما حول اللقطة المكبرة: *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

المتصوَّرة، عندئذ يختفي التحريض الدماغي أو تختفي ولادة الأفكار. هذا بالأحرى تقصير معمَّم عند السينمائي وعند المشاهدين. ومع ذلك فإن التفاهة الشائعة لم تمنع من ظهور فن الرسم العظيم؛ ولكن ذلك لا ينطبق على شروط الفن الصناعي الذي يصنع فيه حجم الأعمال الشنيعة نقطة استفهام مباشرة على الأهداف والطاقات الأساسية جداً. السينما تموت إذن بسبب كم الرداءة فيها. ولكن هناك سبب أهم أيضاً: ففن الجمهور والمعالجة الجماهيرية، اللذان كان يفترض فيهما ألا ينفصلا عن ارتقاء الجماهير إلى الموضوع الحقيقي، سقطا في الدعاية وأُلعُبان الدولة، في نوع من الفاشية التي تجمع بين هتلر وهوليود، وبين هوليود وهتلر. وأصبح الإنسان الآلي العقلاني الإنسان الفاشستي. كما قال سيرج داني، ما وضع نقطة استفهام على سينما الصورة/ الحركة كلها هو "الإخراج الاستعراضي السياسي، ودعايات الدول الترويجية التي أصبحت لوحات حية، والتفريغات البشرية للجماهير"، وخلفيتها المتمثلة بمعسكرات الاعتقال[15]. هذا هو الذي بشّر بموت طموحات "السينما القديمة": فلم تكن التفاهة، أو لم تكن التفاهة وحدها وابتذال الإنتاج الحالي، بل بالأحرى ليني ريفينشتال (Leni Riefenstahl) [الممثلة والمخرجة الألمانية 1902-2003] التي لم تكن تافهة. ويصبح الوضع أشد فداحة إذا أخذنا بطرح فيريليو (Virilio): لم يحدث في الواقع أي انحراف أو استلاب في الفن الجماهيري الذي أسسته الصورة/ الحركة أولاً، على العكس من ذلك ارتبطت الصورة/ الحركة منذ البداية بتنظيم الحرب وبالدعاية الترويجية للدول وبالفاشستية الشائعة، ارتباطاً تاريخياً وجوهرياً[16]. وهذان السببان

---

(15) Serge Daney, *La rampe*, p. 172.

(16) يوضح بول فيريليو كيف أن منظومة الحرب تعبّئ الإدراك أكثر من تعبئة السلاح والعمليات الحربية: لذا دخلت الصورة والسينما ميدان الحرب وتساوقتا مع الأسلحة (قبل الرشّاش). وكثر من ثم إخراج ساحات المعارك التي تصدى لها العدو، ليس بنصب الكمائن والتمويهات، بالإخراج المضاد (إيهامات، خدع، أو تسليط الأضواء الكاشفة =

إذا اجتمعا، أي رداءة الأعمال المنتجة وفاشستية الإنتاج، بوسعهما شرح الكثير من الأشياء. لفترة وجيزة، "آمن" أنطونين أرتو بالسينما وأكثر من التصريحات التي تتساوق مع تصريحات إيزنشتاين وغانس: ثمة فن جديد، لا بد من فكر جديد. ولكن سرعان ما تخلى عن هذا الموقف. قال: "إن عالم الصور الغبي، الملتصق بآلاف من شبكات العيون التصاق الصمغ لن يحسّن من وضع الصورة التي أمكن تكوينها عنه. فالشعر الذي لا يستطيع التخلص من كل هذا ليس إلا شعراً احتمالياً، شعرَ ما يمكن أن يكون، وهو ما ينبغي ألّا ننتظره من السينما..."[17].

ربما هناك سبب ثالث يمكنه – للغرابة – أن يعيد الأمل بإمكانية تفكير السينما في السينما. ينبغي أن ندرس بمزيد من الدقة حالة أرتو التي يمكنها أن تأخذ أهمية حاسمة. ففي الفترة القصيرة التي فيها آمن أرتو بالسينما، بدا للوهلة الأولى أنه يستعيد الموضوعات الأساسية للصورة/ الحركة في علاقتها بالفكر. وقال بالضبط إن السينما يجب عليها أن تتجنب عثرتين، السينما التجريبية التجريدية التي كانت نامية آنذاك، والسينما التصويرية التجارية التي كانت هوليود تفرضها. قال إن السينما هي مسألة اهتزازات عصبية فيزيولوجية، وإن على الصورة أن تحدث صدمة، أو موجة عصبية تخلق الفكر، "ذلك أن الفكر هو عجوز حكيم لم يوجد على الدوام". لا يهتم الفكر إلا بولادته الخاصة، وبتكرار ولادته دائماً وأبداً لأنها

= على الدفاع الجوي). ولكن الحياة المدنية برمتها دخلت في مجال الإخراج السينمائي، أثناء الحكم الفاشستي: "أصبحت القوة الحقيقية تراوح بين لوجستية الأسلحة ولوجستية الصور والأصوات؛ وحتى الرمق الأخير، حلم غوبلز بتجاوز هوليوود التي كانت مدينة السينما المعاصرة، مقارنة بمدينة المسرح القديم. والسينما بدورها تخطت نفسها ومالت إلى الصورة الإلكترونية، المدنية والعسكرية في مجمع عسكري صناعي. انظر: *Guerre et cinéma I, logistique de la perception*, Cahiers du cinéma-Editions de l'étoile.

(17) Antonin Artaud, "La vieillesse précoce du cinéma," *Oeuvres complètes*, Gallimard, III, p. 99,

(وهذا هو النص الذي انفصل فيه أرتو عن السينما، 1933).

خفية وراسخة العمق. وقال إن الصورة تهتم بأداء الفكر، وإن أداء الفكر هو الموضوع الحقيقي الذي يعيدنا إلى الصور. وأضاف أن الحلم، كما يبدو في السينما الأوروبية المستوحاة من السوريالية، هو مقاربة مهمة، ولكنها لا تكفي لهذا الغرض: فالحلم هو حل مفرط السهولة لـ "مشكلة" الفكر. وازداد إيمان أرتو بالمعايرة بين السينما والكتابة الآلية، بشرط أن تُفهم الكتابة الآلية على أنها لا تعني إطلاقاً أن التأليف غائب، بل تعني أن هناك مراقبة عليا تجمع بين الفكر النقدي والواعي وبين لاوعي الفكر: الإنسان الآلي العاقل (وهذا يختلف بشدة عن الحلم، الذي يضفي رقابة أو قمعاً على اللاوعي الغريزي). وأضاف أن وجهة نظره هذه سبقت عصرها وتوشك أن يفهمها بشكل سيئ حتى السورياليون، كما كشفت عن ذلك علاقاته بجيرمين دولاك التي راوحت بين سينما تجريبية وبين سينما/ حلم[18].

للوهلة الأولى، لا تتعارض تصريحات أرتو هذه إطلاقاً مع تصريحات إيزنشتاين: فمن الصورة إلى الفكر، هناك الصدمة أو الاهتزاز، التي عليها أن تولّد الفكر داخل الفكر؛ من الفكر إلى الصورة هناك الشكل الذي يجب أن يتجسّد في نوع من الحوار الذاتي الداخلي (أكثر منه في حلم)، والقادر على خلق صدمة جديدة فينا. ومع ذلك، يوجد عند أرتو شيء آخر مختلف تماماً: التبيّن من وجود حالة عجز لم تَطُلْ السينما حتئذ، بل

---

(18) جميع هذه المواضيع مدرجة في الجزء الثالث من أعمال أرتو. وحول سيناريو فيلم القوقعة والكاهن وهو الوحيد الذي أخرجته له جيرمين دولاك، قال أرتو (ص 77): تتميّز السينما بأنها اهتزاز هو أشبه "بولادة خفية للفكر"؛ وهذا "يماثل ويداني آلية حلم ليس حقاً بحلم"؛ إنه "الشغل الصرف للفكر". والموقف الذي اتخذه أرتو من إخراج جيرمين دولاك أثار كثيراً من المسائل التي طرحها كل من O. انظر: A. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers,

وسيذكّر أرتو دائماً بأن هذا الفيلم كان أول فيلم سوريالي؛ وأخذ على بونوبل وكوكتو أنهما اكتفيا باعتباطية الحلم (ص 270-272). ويبدو أيضاً أن ما أخذه على جيرمين دولاك هو أنها صورت سيناريو القوقعة والكاهن على أنه حلم محض.

على العكس تحدد المفعول والفاعل الحقيقي في السينما. ما تبرزه السينما، ليس قدرة الفكر وإنما "عدم قدرته"، ولم يواجه الفكر قط مشكلة أخرى. وهذا بالضبط أكثر أهمية من الحلم: أي تلك الصعوبة في التكوين، وذلك العجز الذي يصيب الفكر في الصميم. ما كان يأخذه أعداء السينما عليها (من أمثال جورج دوهاميل (Georges Duhamel) القائل: "لم أعد أقدر على التفكير في ما أريد، لقد حلت الصور المتحركة محل أفكاري)، قدّم عنه أرتو صورة مظلمة وغيهبية. وليس الهدف، بالنسبة إليه، هو مجرد منع تنقله لنا السينما من الخارج، بل هو ذلك المنع المركزي وذلك الانهيار والتحجر الداخليان، وذلك الاستلاب الفكري الذي لا يكفّ الفكر عن أن يكون ضحيته وصانعه في آن. وتوقف إيمان أرتو بالسينما عندما اعتبر أن السينما قد ضلت الهدف وأنها لا تستطيع إلا أن تصنع الأشياء المجردة والتصويرية أو الأحلام. ولكنه آمن بالسينما طالما قدّر أن السينما قادرة أساساً على كشف ذلك العجز في التفكير دخل الفكر. إذا نظرنا في السيناريوهات الفعلية التي كتبها أرتو، كمصاصة الدماء في فيلم 32، والمجنون في فيلم تمرد الجزّار (La révolte du boucher) خاصة الرجل المنتحر في فيلم ثماني عشرة ثانية (Dix-huit secondes)، أصبح "البطل عاجزاً عن الوصول إلى أفكاره" و"لا سبيل أمامه إلا أن يستعرض صوراً، ومزيداً من الصور المتناقضة"، لقد "سلبوا له عقله". لم يعد يتحدد الإنسان الآلي العقلي أو الذهني بإمكانية فكر منطقية تستخلص شكلياً أفكاره من بعضها بعضاً[19]. ولكنه لا يتحدد أكثر بالقوة الفيزيائية لفكرة من الأفكار يجري

(19) بهذا المعنى عالج التراث الفلسفي (سبينوزا، ليبينز) مسألة الإنسان الآلي العقلي؛ وكذلك عالجه بول فاليري في تحليله لشخصية السيد تيست (Teste). وجاك ريفيير قرّب أرتو من فاليري، ولكنه ارتكب هنا أحد الأخطاء العديدة التي وردت في المراسلة الشهيرة (الجزء الأول). أما كوريشي أونو (Kuriichi Uno) فأبرز التعارض الجذري بين فاليري وأرتو في معرض حديثه عن الإنسان الآلي العقلي: *Artaud et l'espace des*

تركيبها ضمن حلقة مع الصورة التلقائية. لقد أصبح الإنسان الآلي العقلي المومياء بامتياز، أي ذلك الجهاز المفكك والمشلول والمتحجر والمتجمد الذي يكشف عن "استحالة التفكير في ما هو الفكر"[20]. سيقال إن التعبيرية قد عوّدتنا على هذا كله، عودتنا على سلب الأفكار وعلى انشطار الشخصية وعلى الهلوسة والفصام المتسارع. ولكننا هنا نكاد نتنكر لأصالة أرتو: ذلك أن الفكر لم يعد هو الذي يجابه الكبت أو اللاشعور أو الحلم أو الحياة الجنسية أو الموت، كما في التعبيرية (وأيضاً في السوريالية)، فجميع هذه التحديدات هي التي تجابه الفكر على أنه "مشكلة" عليا، أو هي التي تتصل بما لا يقبل التحديد والاستذكار[21]. فلم تعد السّرة أو المومياء النواة الصلبة للحلم الذي يصطدم به الفكر، بل على العكس هي نواة الفكر، أو "ما هو عكس الأفكار"، التي تصطدم بها الأحلام وتقفز وتنكسر. فبينما التعبيرية أخضعت اليقظة إلى معالجة ليلية، راح أرتو يخضع الحلم لمعالجة نهارية. وهكذا يتعارض المسرنم في التعبيرية مع من يسير يقظاً عند أرتو، كما نرى ذلك في فيلمي ثماني عشرة ثانية أو القوقعة والكاهن.

رغم التشابه السطحي بين الكلمات، هناك إذن تعارض مطلق بين مشروع أرتو وبين تصور كتصور إيزنشتاين. وهذا يعني، كما قال أرتو، "ربط السينما بالواقع الصميم للدماغ"، ولكن هذا الواقع الصميم ليس كل

---

forces, pp. 15-26 (وهي أطروحة دكتوراه نوقشت في جامعة باريس الثامنة).

(20) حللت فيرونيك تاكان (Véronique Taquin) تحليلاً عميقاً سينما دراير، وذكرت ما أسمته بالمومياء (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, Paris VIII). ولم تستشهد بأرتو، بل استشهدت بموريس بلانشو القريب من أفكاره. لقد أدخل أرتو المومياء في مقاطع من سيناريو الـ "Bilboquet" (I) وفتحت تحليلات فيرونيك تاكان مجالاً سينمائياً واسعاً حول موضوع المومياء.

(21) "لم يبدُ لي الجنس والكبت واللاوعي قط تفسيراً كافياً للإلهام أو العمل العقلي..." (III, p. 47).

شيء، على العكس من ذلك هو صدع وشرخ[22]. طالما آمن أرتو بالسينما، فإنه خوّلها القدرة على تخليق الأفكار في كل شيء، بل – على العكس – منحها "قدرة على التفريق" تستجرّ "صورة عدم" و"ثقباً في المظاهر". وطالما آمن بالسينما، فإنه خوّلها ليس القدرة على العودة إلى الصور وربطها بمقتضيات حوار ذاتي داخلي وبإيقاع المجازات، بل خوّلها القدرة على العودة على "فك أسرها" تبعاً لأصوات متعددة وحوارات داخلية، ودائماً تبعاً لصوت داخل صوت آخر. باختصار، خلخل أرتو مجمل العلاقات بين السينما والفكر: فمن جهة، لم يعد ثمة على الإطلاق ما يمكن التفكير فيه من خلال الصورة، ومن جهة أخرى لم يعد ثمة حوار ذاتي داخلي يمكن توضيحه من خلال الصورة. كأننا بأرتو يقلب حجة إيزنشتاين: فإذا صح أن الفكر مرهون بصدمة تجعله يولد (عن طريق العصب والنخاع)، فإنه لا يستطيع الإحاطة إلا بشيء واحد، وهو أننا لم نبدأ بالتفكير، وهو أننا عاجزون عن التفكير في الكل كما عن التفكير في أنفسنا، إنه لفكرٌ دائماً متحجر ومفكك ومنهار. إن كائن الفكر القادم باستمرار هو ما سيكتشفه هايدغر بشكل شامل، ولكنه أيضاً هو ما رآه أرتو على أنه المشكلة الأكثر غرابة، مشكلته الخاصة[23]. من هايدغر إلى أرتو، عرف موريس بلانشو أن يعيد إلى أرتو المسألة الأساسية، أي مسألة ما يدفع إلى التفكير وما يجبر على التفكير: ما يجبر على التفكير هو "عجز الفكر"، هو صورة العدم، هو غياب

---

(22) Maurice Blanchot, "Artaud," *Le livre à venir*, Gallimard, p. 59:

قلَبَ أرتو المفردات المعبرة عن الحركة فوضع في المقام الأول "التخلي، وليس الكلية التي يبدو فيها التخلي أولاً كمجرد نقص. ما يكون أولاً ليس هو ملء الكائن، بل هو الصدع والشرخ...".

(23) انظر: Martin Heidegger, *Qu'appelle - t - on penser?*, pp. 22 - 24:

"ما يدعو أكثر من غيره إلى التفكير هو أننا ما زلنا دون تفكير؛ وما زلنا كذلك، مع أن حالة العالم صارت تدفع باستمرار إلى مزيد من التفكير. (...) ما يدفع أكثر من غيره إلى التفكير في عالم يفتح أبواب التفكير هو أننا ما زلنا دون تفكير".

كل ما يمكن أن يفكَّر فيه. ما شخّصه بلانشو داخل الأدب كله موجود في السينما بشكل راقٍ: فمن جهة هناك ما لا يمكن التفكير فيه داخل الفكر والذي قد يكون منبعاً له وسداً في وجهه في آن؛ وهناك من جهة أخرى الوجود اللامتناهي لمفكر آخر داخل المفكر يكسر كل حوار ذاتي لأنا تفكر.

ولكن السؤال هو: ما علاقة كل هذا أساساً بالسينما؟ ربما كان هذا هو السؤال الذي يطرحه الأدب أو الفلسفة أو حتى علم النفس. ولكن فيمَ هو سؤال السينما، أي السؤال الذي يمسّ خصوصيتها، في اختلافها عن باقي الاختصاصات؟ ليس هناك في الواقع طريقة واحدة في الإجابة عن هذا السؤال، مع أنه موجود في مجالات أخرى وبوسائل أخرى. نحن نسأل عن الطريقة التي بها تستطيع السينما أن تعالج مسألة الفكر هذه، وعجزه الكبير وما ينجم عن ذلك العجز. صحيح أن السينما الرديئة (وأحياناً السينما الجيدة) تكتفي بحالة من الحلم تُستثار لدى المُشاهد، أو أنها تكتفي – كما أوضحنا ذلك كثيراً – بمشاركة خيالية. ولكن جوهر السينما، الذي يختلف عن عمومية الأفلام، له هدف أسمى هو الفكر، ولا شيء غير الفكر وأدائه. في هذا الصدد، تكمن قوة كتاب جان – لويس شيفر في أنها أجابت عن السؤال الآتي: فيم وكيف تهتم السينما بفكر يتسم أساساً بأنه لم يوجد بعد؟ يقول إن الصورة السينمائية ما إن تدرك فداحة حركتها، حتى تقوم بتعليق العالم أو تؤثر في ما يرى من اضطراب لا يجعل الفكر مرئياً. كما أراد إيزنشتاين ذلك، بل على العكس تتوسل ما لا يفكّر فيه في الفكر، وما لا يُرى في الرؤية. ربما لا يتمثل ذلك بـ "الجريمة"، كما ظن، بل فقط بقوة الزيف. قال إن الفكر في السينما يتجابه مع استحالته الخاصة، ولكنه مع ذلك يستخلص قوة أو ولادة أعلى. وأضاف أن وضع السينما له مكافئ واحد: ولا يتمثل بالمشاركة الخيالية، وإنما يتمثل بالمطر عندما نخرج من صالة السينما، ولا يتمثل بالحلم بل بالسواد والأرق. لقد كان شيفر قريباً من أرتو. ورؤيته للسينما تشبه فعلاً أداء لويس غاريل (Louis Garrel) في

التمثيل: تلك الحبيبات الراقصة التي لم تصنع لتشاهدَ، ذلك الغبار المشعَّ الذي ليس إرهاصاً لأجساد، وتلك الندف الثلجية وكتل السخام[24]. هذا بشرط التوصل إلى التثبيت، بطريقة مقنعة، من أن مثل هذه الأفلام، البعيدة من الإملال والتجريد، تمثّل ما هو الأكثر إمتاعاً وحيوية وتأثيراً في السينما. فبالإضافة إلى مشهد الطاحون والطحين الأبيض المتراكم، في نهاية فيلم مصاصة الدماء (Vampyr) لدراير، يقترح شيفر مثالاً مقتبساً من بداية فيلم قصر العنكبوت (Château de l'araignée) (ماكبيث) لكوروساو: فاللون الرمادي والبخار والضباب تشكل "مشهداً كاملاً خلف الصورة" ولا تمثل حجاباً مبهماً موضوعاً أمام الأشياء، بل تمثل "فكرة دون جسد ودون صورة". هذا كان حال فيلم ماكبيث لويلز الذي يمثل فيه غموض الأرض والمياه والسماء والأرض، والخير والشر"، "فترة سبقت تاريخ الوعي" (بازان) ولّدت الفكر من استحالته. ألم يكن هذا هو الضباب الذي يغشى مدينة أوديسا، على الرغم من نيات إيزنشتاين؟ أكثر من الحركة، هذا هو تعليق العالم الذي يضيء الفكر، ليس كموضوع، كفعل لا يكف عن الولادة وعن التخفي في تضاعيف الفكر، كما رأى شيفر: "وهذا لا يتعلق بالفكر الذي أصبح مرئياً، والمرئي يتأثر ويعاني حتماً من اللااتساق الفكري الأول، ومن صفة الشروع هذه". هذا هو توصيف الإنسان العادي في السينما: أي الإنسان الآلي العقلي، "الإنسان الميكانيكي"، "المانيكان التجريبي"، رقاص الضغط المقيم فينا، الجسد المجهول الذي يتخفى وراءنا والذي لا يناهز عمره عمرنا ولا عمر طفولتنا، بل هو قطعة من الزمن في حالتها النقية.

إذا كانت تجربة الفكر هذه تعني أساساً (ودون حصرية) السينما الحديثة، فذلك يعود إلى التغير الذي طرأ على الصورة: إذ كفّت الصورة

(24) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma - Gallimard, pp. 113-123.

عن أن تكون حسية حركية. وإذا كان أرتو سبّاقاً من الناحية السينمائية تحديداً، فلأنه استند إلى "أوضاع نفسية حقيقية يبحث الفكر المحصور فيها عن مخرج ناجح"، "ثمة أوضاع بصرية بحتة تنجم مأساتها عن صدمة تصيب العينين وتنبع، إن جاء التعبير، من كنه الإبصار بالذات"[25]. والحال أن هذه القطيعة الحسية الحركية تجد شرطها في ما سبق، وتعود إلى انقطاع الصلة بين الإنسان والعالم. وهذه القطيعة الحسية الحركية تجعل من الإنسان شخصاً مبصراً يصدمه شيء لا يطاق في هذا العالم، ويجابهه شيء لا يمكن تصوره في الفكر. وبين هاتين الحالتين، يعاني الفكر من تحجّر غريب هو أشبه بعجز في الأداء والحضور، وبالتجرد عن الذات والعالم. فليس باسم عالم أفضل أو أكثر صواباً، يلتقط الفكر ما لا يطاق في هذا العالم، بل على العكس؛ فلأن هذا العالم لا يطاق لم يعد الفكر يقوى على التفكير فيه وفي نفسه. فما لا يطاق كفّ عن أن يكون ظلماً صارخاً، بل صار حالة مستدامة من التفاهة اليومية. فالإنسان ليس هو نفسه عالمًا يختلف عن ذاك الذي يعاني فيه ما لا يطاق ويجد نفسه فيه محصوراً. الإنسان الآلي العقلي يقيم داخل الوضع النفسي للرائي الذي يبصر إبصاراً ثاقباً وأبعد مما يستطيع ردّه، أي بالتفكير. ما هو إذن المَخْرج الناجح؟ هو الإيمان ليس بعالم آخر، بل الإيمان بالتواشج بين الإنسان والعالم، وبالحب أو بالحياة، الإيمان بهما، كما الإيمان بالمستحيل وبما لا يفكّر فيه الذي لا يمكن مع ذلك إلا أن يكون مادة للتفكير: "أريد الممكن، وإلا اختنقتُ". هذا الإيمان يجعل من اللامفكَّر فيه قوة الفكر الخاصة، عن طريق العبث وبفضل العبث. العجز عن التفكير لم يفهمه أرتو قط على أنه مجرد موقف دوني يعترينا أمام الفكر. إنه جزء من الفكر، بحيث ينبغي علينا أن نجعل منه طريقة تفكير، دون الزعم بأننا نستعيد فكراً جبّاراً. يترّتب علينا بالأحرى أن نستخدم هذا العجز للإيمان بالحياة ولإيجاد هوية الفكر والحياة: "إنني

(25) Artaud, III, pp. 22, 76.

أفكر في الحياة، وجميع النظم التي سأتمكن من بنائها لا تساوي إطلاقاً صرخاتي كإنسان منشغل بترميم حياته..." هل كان ثمة قرابة فكرية بين أرتو ودراير؟ هل كان دراير أرتو آخر أعيد إليه العقل، بفضل العبث دائماً ؟ لقد أكد موريس دروزي (Maurice Drouzy) الأزمة النفسية لدراير، ورحلته الفصامية[26]. وأكثر من ذلك، عرفت فيرونيك تاكان أن تُظهر كيف أن المومياء (الإنسان الآلي العقلي) يستحوذ على أفلامه الأخيرة. ظهر ذلك حقاً في فيلم مصاصة الدماء، وفيه تظهر المومياء كقوة العالم الشيطانية وكمصاصة دماء هي نفسها، ولكنها تظهر أيضاً كالبطل الحائر الذي لا يعرف في ماذا يفكر والذي يحلم بتحجره الخاص. في فيلم أورديت (Or-det) تغدو المومياء الفكر بالذات، أو المرأة الشابة الميتة المتخشبة: ومجنون العائلة هو الذي يبعث فيها الحياة والحب، لأنه بالضبط كفّ عن أن يصبح مجنوناً، أي أنه لم يعد يظن نفسه عالمًا آخر، وراح يؤمن الآن بما يعنيه الإيمان... وفيلم جيرترود أخيراً هو الذي يطور جميع التضمينات ويبرز العلاقة الجديدة بين السينما والفكر: إذ حل الوضع النفسي محل كل وضع حسي حركي؛ وحصلت القطيعة بين الوشيجة والعالم، والثغرة الدائمة في المظاهر الخارجية، والمتجسدة في التوصيل الزائف؛ وتم إدراك ما لا يطاق في الحياة اليومية أو التفاهة (يجب الرجوع إلى اللقطة الطويلة التي أخذتها كاميرا التنقيل، والتي لن تتحملها جيرترود؛ ومشاهدة طلاب المدرسة الثانوية الذين يتقدمون بخطى عسكرية منتظمة كما لو كانوا روبوتات، ويشكرون الشاعر الذي علمهم الحب والحرية)؛ وحصل اللقاء باللامفكر فيه الذي لا ينبغي الإفصاح عنه، بل ينبغي أن يُغنّى، إلى أن تسقط جيرترود مغمياً عليها؛ وحدث تحجر و"تحنيط" للبطلة التي أدركت أن الإيمان هو أشبه بفكر ينظر في اللامفكر فيه (هل كنت شابة؟ كلّا ولكنني أحببتُ، هل

(26) يعطي دروزي تفسيراً تحليل نفسي ضيقاً حول الاضطرابات عند دراير: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, pp. 266 – 271.

كنت جميلة؟ كلا ولكنني أحببت، هل كنت على قيد الحياة، كلا ولكنني أحببت"). بهذه المعاني جميعها، دشن فيلم جيرترود سينما جديدة ستكون قصتها في فيلم أوروبا 51 لروسيليني. وعبر روسيليني عن موقفه في هذا الصدد قائلاً: كلما كان العالم أقل إنسانية، كان من حق الفنان أن يؤمن وأن يجعل الآخرين يؤمنون بعلاقة قائمة بين الإنسان والعالم، لأن العالم من صنع البشر[27]. لقد كانت بطلة أوروبا 51 مومياء تشع بالحنان.

صحيح أن السينما منذ البداية كانت لها علاقة خاصة بالإيمان. فثمة كاثوليكية سينمائية (هناك العديد من السينمائيين هم صراحة كاثوليك، وحتى في أميركا، والذين ليسوا بكاثوليك لهم علاقات مركبة مع الكاثوليكية). ألا يوجد في الكاثوليكية إخراج مسرحي ضخم؟ ألا يوجد أيضاً في الكاثوليكية شعائر تقديس تنوب مناب الكاتدرائيات، كما قال إيلي فور؟[28] تبدو السينما كلها وكأنها تأخذ بعبارة نيتشه: "نحن بذلك ما زلنا أتقياء ورعين". منذ بدايات السينما بالأحرى، كانت المسيحية والثورة، وكان الإيمان المسيحي والإيمان الثوري، القطبين اللذين جذبا فن الجماهير. ذلك أن الصورة السينمائية، خلافاً لما يحدث في المسرح، تعرض لنا العلاقة بين الإنسان والعالم. فمنذئذ تطورت هذه الصورة، إما بشكل طوّر الإنسان فيه العالم، وإما بشكل اكتشاف لعالم داخلي وسامٍ يقول بأن الإنسان هو هو... نستطيع القول الآن إن هذين القطبين في السينما قد ضعفا: ثمة كاثوليكية معينة لم تكفّ عن إلهام عدد كبير من المخرجين، وأن الولع الثوري قد انتقل إلى سينما العالم الثالث. ما تغيّر هو مع ذلك أساسي،

---

(27) Roberto Rossellini: "Entretien," dans: *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma - Editions de l'étoile, pp. 65 - 68.

(28) نحيل على كتاب: Henri Agel et Amédée Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf,

ونحيل أيضاً على كتاب: *La passion du Christ comme thème cinématographique (Etudes cinématographique)*.

فثمة فرق بين كاثوليكية أورسلين أو برستون وكاثوليكية فورد. وثمة فرق بين ثورية المخرج [البرازيلي] غلاوبر روشا (Glauber Rocha) والمخرج [التركي] يلماز غوناي (Yilmaz Guney) وثورية إيزنشتاين.

الظاهرة الجديدة هي أننا لم نعد نؤمن بهذا العالم. ولم نعد نؤمن حتى بالأحداث التي تقع لنا، وبالحب والموت، كما لو أنها لم تعد تعنينا إلا قليلاً. لسنا نحن الذين يصنعون السينما، بل العالم هو الذي يتبدى لنا كفيلم سيء. حول فيلم عصابة وحدها (Bande à part) قال غودار: "هؤلاء هم أشخاص حقيقيون، وإن العالم هو الذي ينأى عن سربه. وهو الذي تكوّنه السينما. هذا العالم ليس متزامناً، هم الصحيحون والحقيقيون ويمثلون الحياة. يعيشون قصة بسيطة، والعالم حولهم يعيش سيناريوهاً رديئاً"[29]. إن العلاقة بين الإنسان والعالم هي التي انقطعت. عندئذ، وجب على هذه العلاقة أن تكون موضعاً للإيمان: فهي المستحيل الذي لا يمكن أن يُعطي إلّا من خلال الإيمان. ولم يعد الإيمان يتوجه إلى عالم آخر أو إلى عالم متحوِّل. فالإنسان موجود في العالم كأنه داخل وضع بصري أو صوتي بحت. وردّ الفعل الذي انتُزِع من الإنسان لا يمكن تعويضه إلا بالإيمان. وحده الإيمان بالعالم يستطيع أن يربط الإنسان بما يراه ويسمعه. ويجب على السينما أن تصور، ليس العالم بل الإيمان بهذا العالم، الذي هو صلتنا الوحيدة. غالباً ما تساءلنا حول طبيعة الوهم السينمائي. أن نستعيد الإيمان بالعالم، هذا ما تستطيعه السينما الحديثة (عندما تكفّ عن أن تكون رديئة). أكنّا مسيحيين أم ملحدين، نحتاج في فصامنا الشامل إلى دواعي الإيمان بهذا العالم. إنه تحوّل كامل في الإيمان. لقد مثّل هذا التحول منعطفاً كبيراً في الفلسفة، من باسكال إلى نيتشه: أي الاستعاضة عن نمط المعرفة

(29) انظر: Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, pp. 26-27.

بالإيمان[30]. ولكن الإيمان لا يحل محل المعرفة إلا إذا كان إيماناً بهذا العالم، كما هو. ذلك أن السينما، مع داير ومع روسيليني، سلكت المنعطف ذاته. فلم يبالِ روسيليني بالفن. وفي أعماله الأخيرة، انتقده معتبراً إياه طفولياً وكثير التأفف، واستطاب فكرة تقول بضياع العالم: لقد أراد روسيليني الاستعاضة عنه بأخلاق تمنحنا من جديد إيماناً قادراً على تخليد الحياة. لا شك في أن روسيليني ما زال يحتفظ بالمثال الأعلى للمعرفة، ولن يتخلى إطلاقاً عن هذا المثال الأعلى السقراطي. ولكنه يحتاج إلى إرسائه على إيمان بسيط بالعالم وفي العالم. تُرى، ما الذي جعل من فيلم جان فوق المحرقة (Jeanne au bûcher) [جان دارك] فيلماً أسيء فهمه؟ الجواب هو أن جان تحتاج إلى أن تكون في السماء لتؤمن بأشلاء هذا العالم[31]. فمن أعالي الأبدية تستطيع الإيمان بهذا العالم. نجد عند روسيليني انقلاباً في الإيمان المسيحي، يشكّل المفارقة الكبرى. فإيمانه، حتى مع شخصيات مقدسة صوّرها، مثل مريم ويوسف والطفل يسوع، جاهز تماماً للانتقال إلى ضفة الإلحاد. وعند غودار، ينهار المثال الأعلى للمعرفة، المثال السقراطي الذي لم يغادر روسيليني: فالخطاب "الجيد" للمناضل والثوري وللناشطة النسوية وللفيلسوف والسينمائي... إلخ. ليس أفضل حالاً من الخطاب الرديء[32].

(30) في تاريخ الفلسفة يتم استبدال الإيمان بالمعرفة عند المفكرين المتدينين وغير المتدينيين الذين ارتدّوا إلى الإلحاد. ومن هنا وجود بعض الأقران الحقيقيين: باسكال – هيوم، كَنْت – فيخته، كيركيغارد (Kierkegard) – نيتشه، رينوفييه – لوكير (Lequier) وحتى عند المتدينيين، لم يعد الإيمان يلتفت نحو عالم آخر، بل يتوجّه نحو هذا العالم: فالإيمان حسب كيركيغارد، أو حتى حسب باسكال، يقدم لنا الإنسان والعالم.

(31) انظر التحليل الممتاز لـ: "Claude Beylie," dans: *Procès de Jeanne d'Arc, Etudes cinématographiques*.

(32) Serge Daney, p. 80: "عندما يتكلم أحدهم عن الإقرار والإعلان والوعظ، يجيب غودار بما يقوله شخص آخر. هناك دائماً مجهول كبير في التربية، وهو أن طبيعة العلاقة التي أقامها مع تلك الخطابات اللطيفة (التي دافع عنها، وبيّنها مثلاً الخطاب الماوي) ما زالت غير محسومة".

والمقصود هو استعادة الإيمان بالعالم وبثه فيه، وتجاوز الكلمات. هل يكفي الاستقرار في السماء، ولو في سماء الفن والرسم، كي يجد المرء أسباباً تدعوه إلى الإيمان (كما في فيلم آلام جان [جان دارك]؟ La passion de Jeanne d'Arc) أو ألا ينبغي ابتكار "ارتفاع متوسط" بين الأرض والسماء (كما في فيلم اسمي كارمن[33] (Prénom Carmen))؟ ما هو مؤكَّد هو أن الإيمان لم يعد مرتبطاً بعالم آخر، ولا بعالم محوَّل. هو فقط الإيمان بالجسد فحسب. هو إعطاء الكلمة للجسد، ومن أجل ذلك يجب الوصول إلى الجسد قبل الوصول إلى الكلمات، وقبل أن تعطى أسماء للكلمات: "الاسم"، لا بل قبل الاسم[34]. ولم يقل أنطونين أرتو شيئاً آخر، يجب الإيمان بالجسد: "إنني رجل أضاع حياته ويسعى بجميع السبل إلى جعلها تستعيد مكانتها". في فيلم السلام عليك يا مريم (Je vous salue Marie)، قال غودار: ماذا قال يوسف لمريم، وعمّ تكلّما قبل؛ يجب إعادة الكلمات للجسد وللحواس. في هذا الشأن، هناك تأثير متبادل بين غودار وفيليب غاريل (Philippe Garrel) وهناك أيضاً قلب للأدوار بينهما. فأفلام غاريل تدور حول الموضوع نفسه: توظيف مريم ويوسف والطفل للإيمان بالجسد. وعندما نقارن غاريل بأرتو أو برامبو، نرى أن هناك شيئاً حقيقياً يتجاوز التعميم البسيط. لا يمكن لإيماننا أن يكون له موضوع آخر سوى "الحواس"، نحن بحاجة

---

(33) انظر: Alain Bergala, "Les ailes d'Icare," *Cahiers du cinéma*, no. 355 (Janvier 1984), p. 8.

(34) بسبب وضع الخطاب عند غودار، أظهر داني أن الخطاب الوحيد "الجيد" هو ذاك الذي نستطيع أن نخصّ به الأجساد أو أن نعيدها من جديد: وهذه هي كامل قصة الهنا والهناك. وهذا يدفع بالضرورة إلى بلوغ الأشياء والكائنات "قبل أن تحصل على أسماء": انظر محاضرة البندقية حول فيلم اسمي كارمن في: *Cinématographe*, no. 95 (décembre 1983),

(وأيضاً تعليقات لويس أوديبير، ص 10): "في هذا الفيلم حرية كبيرة هي حرية معتقد (...). وثمة آثار العالم العالقة في شبكة الفيلم، والمعروضة كقول أنجيلي (...). إن استعادة العالم تقتضي الرجوع إلى ما هو خلف القوانين...".

إلى دوافع خاصة جداً تجعلنا نؤمن بالجسد ("الملائكة لا يعرفون، لأن كل معرفة حقيقية هي مبهمة...."). يجب أن نؤمن بالجسد إيماننا برشيم الحياة وبالبذرة التي تشق الأرض الصلبة، والتي حوفظ عليها واستمرت في الكفن المقدس أو في أربطة المومياء، والتي تشي بالحياة في هذا العالم، وكما هو. نحتاج إلى أخلاق أو إلى إيمان، أي إلى ما يجعل الحمقى يضحكون. وهذا الإيمان لا يرتبط بشيء آخر، بل يرتبط بهذا العالم الذي يشكّل الحمقى جزءاً منه.

(3

هذا هو الملمح الأول للسينما الجديدة: أي قطع العلاقة الحسية الحركية (الصورة/ الفعل)؛ وأكثر من ذلك، قطع العلاقة بين الإنسان والعالم (أي المركّب العضوي الكبير). أما الملمح الثاني فيتمثل بالعدول عن الأشكال، وعن الكناية والمجاز أيضاً؛ وأكثر من ذلك، تفكك الحوار الذاتي الداخلي كمادة تأشيرية للسينما. مثلاً، إذا نظرنا في عمق مجال الرؤيا كما طبّقه كل من رينوار وويلز، للاحظنا أنه يفتح أمام السينما نهجاً جديداً، ليس بصورة مجاز أو حتى كناية، بل نهجاً أكثر تطلباً وإلزاماً، أو نهجاً "تنظيرياً" نوعاً ما. هذا ما قاله المخرج الفرنسي ألكسندر أستروك (Alexandre Astruc): يؤثر عمق مجال الرؤية تأثيراً فيزيائياً وهو أشبه بكاسحة ثلوج، إنه يُدخل ويُخرج الشخصيات تحت الكاميرا أو في خلفية المشهد، وليس في طول المشهد وعرضه؛ ولكن له تأثير ذهني لنظرية ما، ذلك أنه يحوّل سير الفيلم إلى نظرية وليس إلى تداعيات صور، ويجعل الفكر محايثاً للصورة[35]. لقد استوعب أستروك درس ويلز: فالكاميرا القلمية تخلت عن المجاز

(35) "Alexandre Astruc," dans: *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 589:

"إن التعبير عن الفكر هو المشكلة الأساسية للسينما".

والخيانة في المونتاج، وراحت تكتب بحركات جهاز الكاميرا وبلقطات من فوق ومن تحت، وبصور تؤخذ من الظهر، وراحت تنجز بناء (كما في فيلم الستارة القرمزية (Le rideau cramoisi)) لم يعد ثمة مكان للمجاز ولا لأية كناية، لأن الضرورة الخاصة بالعلاقات الفكرية قد حلَّت محل التجاوز في علاقات الصور (مجال رؤية – مجال رؤية معاكس). إذا تساءلنا عن المُخرج الذي كان الأكثر التزاماً بهذا النهج التنظيري، حتى بمعزل عن عمق مجال الرؤية، فإنه بازوليني: وفي كل أفلامه، وعلى الأخص في فيلمَي Théorème وSalo اللذين يبدوان كبرهانين هندسيين فاعلين (فاستلهام المركيز دي ساد في فيلم Salo يتأتى من أن الصور الجسدية التي لا تطاق عند ساد هي صور تخضع بدقة لعمليات التقدم في البرهان). ويزعم هذان الفيلمان أنهما يدفعان الفكر إلى اتّباع الطرق التي تسلكها ضرورته الخاصة، ويدفعان بالصورة إلى درجة تغدو فيها استنتاجية وآلية، وإلى إحلال الترابطات الشكلية للفكر محل الترابطات التمثيلية والتصويرية الحسية الحركية. هل يتسنى للسينما أن تصل هكذا إلى الدقة الرياضية التي لا تتعلق من بعد بالصورة فحسب (كما في السينما القديمة التي كانت تُخضعها لعلاقات مترية متسقة)، بل تتعلق بفكرة الصورة وبالصورة في الفكرة؟ إنها سينما الضراوة التي قال عنها أرتو إنها "لا تروي قصة، بل تطوّر سلسلة من الحالات الفكرية التي تستنبط بعضها بعضاً كما تُستنبط الفكرة من الفكرة"[36].

ومع ذلك أليس هذا هو النهج الذي رفضه أرتو صراحة من الإنسان الآلي العقلي الذي يسلسل أفكاراً يتحكم بها شكلياً في نمط من أنماط المعرفة؟ يجب ربما أن نفهم شيئاً آخر في أفلام بازوليني، كما في مشاريع أرتو. في الواقع هناك صنفان رياضيان لا يكفّان عن أن يحيل أحدهما إلى الآخر،

---

(36) Artaud, III, p. 76.

وأن يتسلل أحدهما إلى الآخر: وهما النظرية والمشكلة. ثمة مشكلة تشوب النظرية، وتمنحها الحياة، حتى إذا تخلّت عن قوتها. وتتمايز الإشكالية عن التنظير (أو البنائية، أو البديهية)، في أن التنظير تطور علاقات داخلية تنطلق من المبدأ إلى النتائج، في حين أن المشكلة تقوم بإدخال حدث من الخارج – كقطع وضم وبتر – يشكل شروطها الخاصة ويحدد "الحالة" أو الحالات: وهكذا فإن القطع الإهليلجي والقطع الزائد والقطع المكافئ والمستقيمات والنقطة، تمثل كلها حالات إسقاط الدائرة على السطوح القاطعة بالنسبة إلى قمة المخروط. والقسم الخارجي من المسألة لم يعد يقتصر على خارجية العالم الفيزيائي أكثر من اقتصاره على الجوانية النفسية للأنا المفكرة. ففيلم الستارة القرمزية لأستروك يطرح مشكلة مستغلقة أكثر من طرحه نظريةً: ما هي حالة الفتاة؟ ما الذي حدث بحياتها حتى ضحت الفتاة الشابة الصامتة بنفسها وحتى لم يتم شرح فرص القلب الذي تعاني منه والذي تسبّب بموتها. هناك قرار يتعلق به كل شيء، قرار أعمق من جميع التفسيرات الممكنة. (كذلك الحال بالنسبة إلى المرأة الخائنة عند غودار: في قرارها شيء يتجاوز مجرد إرادتها أن تُثبت لنفسها بأنها عاشقة. يقول كيركيغارد: "إن الحركات العميقة للنفس تجرّد السيكولوجيا من أسلحتها"، لأنها تحديداً لا تأتي من الداخل. إن قوة أي مؤلف لا تتأتى من طريقته في فرض هذه النقطة الإشكالية والاحتمالية وغير الاعتباطية مع ذلك: أكانت نعمة أم مصادفة. وبهذا المعنى يجب أن نفهم استنتاج بازوليني في فيلم Théo-rème: وهو استنتاج إشكالي أكثر منه تنظيرياً. فما يأتي من الخارج هو العنصر الذي يشعر فيه كل فرد من أفراد العائلة بحدث أو تأثر حاسمين ويشكّل كنه المشكلة، أو يشكل مقطع شكل يتجاوز المكان. فكل حالة وكل مقطع سينظر إليهما على أنهما مومياء: الفتاة المشلولة، الأم المستغلمة، الابن المعصوب العينين الذي يبول على اللوحة التي رسمها، الخادمة التي تقع فريسة الإشراق الصوفي، الأب المستوحش والمتأقلم مع حيوانيته. ما يمنحهم الحياة هو كونهم إسقاطات من الخارج تجعلهم يتواشجون، كتلك

الإسقاطات المخروطية أو التحولات. في فيلم Salo على العكس لم يعد مكان لمشكلة، لأن الخارج غير موجود: لم يعرض بازوليني الفاشستية في غمرة قوتها، بل الفاشستية المنهارة المحصورة في المدينة الصغيرة، والمختزلة إلى جوانية خالصة، والمتوافقة مع شروط الانغلاق الذي انتشرت فيه التطبيقات السادية. إن فيلم Salo هو نظرية ميتة خالصة، هو نظرية الموت. كما أرادها بازوليني، في حين أن فيلم Théorème يجسّد مشكلة حية. من هنا يتبدى إلحاح بازوليني في Théorème على طرح مشكلة ينصبّ فيها كل شيء، كما ينصبّ في نقطة تكون دائماً خارج الفكر، أو النقطة الاحتمالية أو اللازمة المتكررة في الفيلم: "يسكنني سؤال لا أستطيع الإجابة عنه". وبعيداً من إعادة المعرفة إلى الفكر، أو إعادة اليقين الذي يفتقر إليه، فإن الاستنتاج الإشكالي يُدخل اللامفكر فيه إلى الفكر، لأن هذا الفكر يجرده من كل جوانية، كي يحفر فيه شيئاً خارجياً أو وجهاً خلفياً يلتهم كنهه[37]. وبرانية "المعتقد" تطيح بالفكر وتقصيه عن كل جوّانيةٍ معرفةٍ. هل تلك هي طريقة بازوليني في إبراز كاثوليكيته؟ وهل هذه هي طريقته في أن يكون ملحداً راديكالياً؟ ألم يُنتزع الاعتقاد من كل إيمان ليحوَّل إلى فكر صارم، على طريقة نيتشه؟

إذا تحددت المشكلة بنقطة من نقاط البرانية، لفهمنا تمام الفهم القيمتين اللتين يمكن للقطة السياقية أن تأخذهما، وهما عمق الصورة (ويلز، ميزوغوشي) أو اتساع المدى (دراين وغالباً كوروساوا). وعلى هذا النحو تكون قمة المخروط: فعندما تحيط به العين نجد أنفسنا أمام إسقاطات مستوية أو استدارات واضحة تتبع الضوء: ولكن يهيمن عليه المصدر

(37) تُعدّ مقولة البّرانية وعلاقتها بالفكر إحدى المقولات الأكثر تواتراً لدى موريس بلانشو (لا سيّما في كتاب *L'entretien infini*). في تكريم خُصّص لبلانشو يستعيد ميشال فوكو "مقولة البرانية" هذه، ويعطيها بعداً أعمق من كل عمق أو مبدأ داخليين: انظر مجلة: *Critique* (Juin 1966): وفي كتاب **الكلمات والأشياء** (*Les mots et les choses*) يحلل من جانبه علاقة الفكر باللامفكَّر فيه، ويرى أنها أساسية: ص 333–339.

الضوئي ذاته، نكون أمام أحجام وتضاريس وتدرجات ضوئية وتقعرات وتحديات تخضع النظر في لقطة علوية أو سفلية. وبهذا المعنى تتعارض المساحات الظليلة عند ويلز مع المنظورات الجبهية عند دراير (حتى لو أن دراير في فيلم جيرترود، وأن روهمر في فيلم بيرسيفال الغالّي Percevel le gallois) أجمعا على إضفاء تقوّس على الحيز المسطح). ولكن القاسم المشترك لكلتا الحالتين هو وضع البرانية لعنصر يخلق مشكلة: لقد أصبح عمق الصورة بصرياً خالصاً عند ويلز، مثلما أن مركز الصورة المستوية انتقل إلى زاوية النظر عند دراير. وفي كلتا الحالتين، لقد انتقل "التبئير" إلى خارج الصورة. وما انكسر هو الحيِّز الحسي الحركي الذي كان يتمتع ببؤره الخاصة، والذي كان يرسم بينها دروباً وعقبات[38]. المشكلة ليست عقبة. عندما استعاد كوروساوا طريقة دوستويفسكي، أظهر لنا شخصيات لا تكف عن البحث عن معطيات "مشكلة" ما زالت أعمق من الوضع الذي علقت فيه هذه الشخصيات: لقد تجاوز بالآتي حدود المعرفة، كما تجاوز أيضاً شروط الفعل. وتوصل إلى عالم بصري صرف؛ يكون فيه المرء رائياً و"أبله" كاملاً. لقد كان عمق الصورة عند ويلز من الطراز نفسه، ولا يتحدد قياساً بالعقبات أو الأشياء الخفية، بل قياساً بالضوء الذي يُظهر لنا الكائنات والأشياء بناءً على كتامتها الخاصة. فكما أن التبصير حل مكان

(38) مستوحياً المفهوم الأدبي "للتبئير" عند جيرار جينيت، يميّز فرانسوا جوست بين ثلاثة أنواع ممكنة من المعاينة: معاينة داخلية، عندما تبدو الكاميرا وكأنها تحل محل العين عند أحد الشخصيات؛ معاينة خارجية عندما تأتي من الخارج أو عندما تكون مستقلة؛ معاينة بدرجة الصفر عندما تبدو مَلغيّة لصالح ما تُظهر (مجلة: *Communications*, no. 38). وعندما عادت فيرونيك تاكان إلى الموضوع، أولت اهتماماً كبيراً بالمعاينة بدرجة الصفر: ورأت أنها تسم آخر أفلام دراير، لكونها تجسّد عنصر الحياد. ويبدو لنا نحن أن التبئير الداخلي لا يتعلق فقط بشخصية من الشخصيات، بل يتعلق بكل مركز موجود داخل الصورة، وهذا أيضاً هو وضع الصورة/ الفعل بعامة. ولا تتحدد المعاينتان الأخريان بالمعاينة الخارجية والمعاينة بدرجة الصفر، بل عندما أصبح المركز بصرياً بشكل صرف، إما لأنه ينتقل عبر المصدر الضوئي (عمق الصورة عند ويلز)، وإما لأنه ينتقل في وجهة النظر (التسطيح عند دراير).

البصر، كذلك حل "النور الحق" (lux) مكان الضوء (lumen). وفي نص لا يصلح فقط للصورة المستوية عند دراير، بل يصلح لعمق الصورة عند ويلز، كتب داني ما يأتي: "لم تعد مسألة السينوغرافيا تَطرح: ماذا يمكن أن نرى خلف؟ بل هل أستطيع أن أنعم النظر على أية حال في ما أرى؟ وما الذي يتم في لقطة واحدة؟"[39]. ما أراه، على كل حال، هو عبارة ما لا يطاق. وتعبّر عن علاقة جديدة بين الفكر والرؤية، أو بينه وبين المصدر الضوئي الذي لا يكف عن وضع الفكر خارج ذاته، وخارج المعرفة، وخارج الفعل.

ما يميّز المسألة هو أنها لا تنفصل عن اختيار ما. في الرياضيات، يُعتبر قطع خط مستقيم إلى جزأين متساويين هو مشكلة، لأنه يمكن قطعه إلى أجزاء متساوية؛ ويُعتبر رسم مثلث متساوي الأضلاع داخل دائرة مشكلة أيضاً، في حين أن رسم زاوية قائمة داخل نصف دائرة يُعتبر نظرية، فكل زاوية داخل نصف دائرة هي قائمة. والحال أن المشكلة عندما تستند إلى تحديدات وجودية، وليس إلى أشياء رياضية، يَتبدى بوضوح أن الاختيار يتطابق شيئاً فشيئاً مع الفكر الحي ومع قرار بعيد الغور. ولم يعد الخيار يتعلق بهذه المفردة أو تلك، بل بطريقة وجود الشخص الذي يختار. وهذا كان معنى رهان بليز باسكال: لم تتمثل المشكلة بالاختيار بين وجود الله وعدم وجوده، بل بطريقة وجود من يؤمن بالله وبطريقة وجود من لا يؤمن به. ويُطرح أيضاً عدد أكبر من أنماط الوجود: فهناك نمط ذاك الذي يعتبر وجود الله على أنه نظرية (المؤمن التقي)، وهناك نمط من لا يعرف أو من لم يستطع أن يختار (المتردد والشكّاك)... باختصار، يغطي الخيار مجالاً

(39) Daney, p. 147. تكمن أهمية كتاب سيرج داني في أنه من الكتب النادرة التي استعادت مسألة العلاقات بين السينما والفكر، والتي كانت شائعة في التفكير في السينما، والتي أهملت لاحقاً بسبب خيبة الأمل. وأعاد لها داني كامل مداها، في ما يتعلق بالسينما المعاصرة. وكذلك فعل جان-لويس شيفر.

واسعاً باتساع الفكر، لأنه كان ينطلق من اللااختيار إلى الاختيار، وكان يتم هو نفسه بين الاختيار وعدم الاختيار. وسيستخلص كيركيغارد من ذلك النتائج الآتية: إن الاختيار القائم بين الاختيار وعدمه (وكل ما بينهما من متغيرات) يحيلنا إلى علاقة مطلقة مع ما هو خارجي، وإلى تجاوز الإدراك النفسي الباطن، وأيضاً إلى تجاوز العالم الخارجي النسبي، ويغدو وحده القادر على استعادتنا العالمَ واستعادتنا الأنا. لقد رأينا في ما تقدم كيف أن السينما المستلهمة من الدين المسيحي لم تكتفِ بتطبيق هذه المفاهيم، بل اكتشفتها على أنها الموضوع الأسمى للفيلم، لدى كلّ من دراير وبريسون وروهمر: أي تطابق الفكر مع الاختيار كتحديد لما لا يمكن تحديده. إن فيلم جيرترود مر بجميع هذه الحالات، بين والدها الذي كان يقول إن المرء لا يختار في الحياة، وصديقها الذي كتب كتاباً حول الاختيار. ثمة رجل الخير المهاب أو المتديِّن التقي (الذي يرى أنه لا مجال للاختيار)، والرجل الحائر أو اللامبالي (الذي لا يعرف ولا يقدر أن يختار)، ورجل الشر المخيفُ (الذي اختار ذات مرة، ثم لم يعد يستطيع الاختيار، ولا يعود قادراً على تكرار اختياره الخاص)، وأخيراً رجل الاختيار والاعتقاد (الذي يختار الاختيار أو يكرره): إنها سينما أنماط الوجود وتصادم هذه الأنماط، إنها سينما ذات أنماط لها صلة بعنصر خارجي يتعلق بها العالم والأنا. ونقطة الخارج هذه هل هي النعمة الإلهية أو المصادفة؟ استعاد روهمر من جانبه المراحل الكيركيغاردية "حول درب الحياة": المرحلة الجمالية في فيلم جامعة العشّاق (La collectionneuse)، المرحلة الأخلاقية في فيلم الزواج الجميل (Beau mariage) مثلاً، المرحلة الدينية في فيلم ليلتي عند مود (Ma nuit chez Maud) وخاصة بيرسيفال الغالّي[40]. وكان دراير هو

---

(40) في كل مكان عند روهمر، كما عند كيركيغارد، يطرح الاختيار بمناسبة "الزواج" الذي يحدد المرحلة الأخلاقية (انظر فيلم حكايات أخلاقية (*Contes moraux*)). ولكن أقرب من ذلك، هناك المرحلة الجمالية، وأبعد من ذلك المرحلة الدينية. وهذه الأخيرة تلتمس نعمة إلهية لا تكف عن الانزلاق في المصادفة كنقطة احتمالية. وكان الأمر كذلك

أيضاً قد اجتاز شتى هذه المراحل، انطلاقاً من اليقين الكبير لدى المتديِّن التقي، مروراً باليقين المجنون للمتصوف، وبحيرة محبّ الجماليات، وصولاً إلى الإيمان البسيط لذاك الذي يختار الاختيار (ويستعيد العالم والحياة). لقد اقتبس بريسون نبرات باسكال ليعرض لنا رجل الخير، ورجل الشر، والحائر، ولكن أيضاً رجل النعمة الإلهية ورجل إدراك الاختيار (العلاقة بالخارج، "الريح تهب حيثما تشاء"). وفي الحالات الثلاث لا يتعلق الأمر بمضمون فيلم: فالسينما/ الشكل، في نظر هؤلاء المخرجين، هي القادرة على أن تكشف لنا عن ذلك التحديد الأعلى للفكر، أي الاختيار، وتلك النقطة التي هي أعمق من كل صلة بالعالم. وكما أن دراير وطّد مملكة الصورة المسطحة والمفصولة عن العالم، فإن بريسون وطّد مملكة الصورة المفصولة والمتشظية، وثبّت روهمر مملكة الصورة البلورية أو المنمنمة، بغية الوصول إلى البعد الرابع أو الخامس، أي الروح، التي تهبّ أينما تشاء. فلدى دراير وبريسون وروهمر، وبطرق ثلاث مختلفة، نجد سينما الروح التي تدفع إلى مزيد من الملموس والساحر والمسلي أكثر من أي سينما أخرى (راجع العنصر الكوميدي عند دراير).

ذلك هو الطابع التلقائي للسينما الذي يمنحها تلك الكفاءة، بخلاف المسرح. فالصورة التلقائية تقتضي تصوراً جديداً لدور الممثل ودور الفكر

عند بريسون. والعدد الخاص من مجلة *Cinématographe* حول روهمر (العدد 44، شباط/ فبراير 1979) يحلل هذا التداخل بين المصادفة والنعمة الإلهية: انظر مقالات: هيلين بوكانوفسكي (Hélène Bokanovski)، جاك فييشي (Jacques Fieschi) وخاصة مقال ديفيليه (Devillers) ("قد تكون الصدفة هي أيضاً الموضوع السري لفيلم ليلتي عند مود: المصادفة الماورائية تنسج فيه أحجية طيلة السرد الذي يتخلله رهان باسكال، وهذا موضوع ورد في المخطط الخاص بكتاب يعالج احتمالات رياضية. (...) وحدها مود، التي تلعب لعبة القدر، أي لعبة الاختيار الحقيقي، تنفي نفسها في نحس مترفّع"). وحول الفرق بين السلسلة المنتهية في فيلم حكايات أخلاقية وسلسلة فيلم أهزولات وأمثال، يبدو لنا أن الحكايات كانت تتمتع ببنية قائمة على نظريات قصيرة، في حين أن الأمثال راحت تشبه المشاكل أكثر فأكثر.

هو ذاته. لا يختار جيداً وفعلاً إلا الشخص الذي تم اختياره: وقد يكون اختياره مثلاً شعبياً لدى روهمر، أو عنواناً فرعياً لدى بريسون أو شاهدة قبر لدى دراير. وما يجمع بين هذه كلها هو العلاقة بين التلقائية واللامفكَّر فيه والفكرة. كانت مومياء دراير مفصولة عن عالم خارجي شديد التزمُّت وشديد الوطأة وشديد السطحية: ولكنها كانت مفعمة بالعواطف وبالمشاعر الجياشة التي لم تكن تقوى ولا تستطيع أن تعبِّر عنها في الخارج، ولكنها تبدَّت انطلاقاً من خارج أكثر عمقاً[41]. المومياء لدى روهمر أخْلت المجال لدمية متحركة، في الوقت الذي فسحت فيه المشاعر المجال "لفكرة" هاجسة، ستلهمها من الخارج، بشرط أن تهملها وتفرغها من محتواها. مع بريسون، تظهر الحالة الثالثة التي يكون فيها الشخص الآلي نقياً، ومجرداً من الأفكار والمشاعر، ويؤدي حركات آلية يومية ومفككة، ولكنها تتمتع بنوع من الاستقلالية: وهذا ما يسميه بريسون "النمط" الخاص بالسينما والمسرنَم اليقظ حقاً، والذي يتعارض مع الممثل المسرحي. وعلى هذا الشخص الآلي المطَّهر تهيمن فكرة الخارج، شأن ذلك شأن اللامفكَّر فيه في الفكر[42]. المسألة تختلف كل الاختلاف عن مسألة التغريب؛ إنها مسألة

(41) انظر تعليقات روهمر تحديداً حول فيلم أورديت لـ دراير: *Cahiers du cinéma*, no. 55 (Janvier 1956)

كتب ف. تاكان الآتي: "إن دراير يقمع التجليات الخارجية للمعيش الداخلي للدور... وحتى في العواطف الحسية الأكثر عنفاً للشخصيات، لا يلاحَظ لا إغماء ولا تحليق (...)، لأن الشخصية التي تلقت الضربات دون التنديد بها تُضيع فجأة تماسكها وتنهار كجسم صلب".

(42) إن "التحريك الآلي للحياة الواقعية"، والذي يستبعد الفكر والمقصد والعاطفة هو أحد المواضيع المتكررة في: *Notes sur le cinématographe* de Bresson, Gallimard, pp. 22, 29,70, 114,

ولكي نتبيّن كيف يرتبط هذا التحريك الآلي أساساً مع الخارج، انظر ص 30 ("نماذج مستوحاة ومبتكرة آلياً")، وص 64 ("الأسباب ليست في النماذج")، وص 69 ("ثمة ميكانيك يحرك المجهول").

التحريك الآلي المادي للصور الذي يطلق من الخارج فكراً يفرضه، على غرار اللامفكَّر فيه بالنسبة إلى تحريكنا الآلي الفكري.

ينقطع الإنسان الآلي عن العالم الخارجي، ولكن يوجد عنصر خارجي أشد عمقاً يقوم بتنشيطه. والنتيجة الأولى هي الوضع الجديد لفكرة الكل في السينما الحديثة. ومع ذلك لا يبدو أن هناك فرقاً كبيراً بين ما نقوله الآن: وهو أن "فكرة الكل تتمثل بالخارج"، وما قلناه عن السينما الكلاسيكية: وهو أن "فكرة الكل تتمثل بما هو منفتح". ولكن المنفتح اختلط مع التصور اللامباشر للزمن: ففي كل مكان وُجدت فيه حركة، كان ثمة شيء منفتح في الزمن، وأن هناك كلاً يتغير. لذا فإن الصورة السينمائية عرفت في الأساس ما هو خارج مجال الرؤية ما يحيل من جهة إلى عالم خارجي قابل للتحقّق في صور أخرى، ومن جهة أخرى يحيل إلى عنصر كلِّي متغير يعبَّر عنه في مجمل الصور المصاحبة. ولكن التوصيل الكاذب كان بوسعه أن يتدخل وأن يرهص بالسينما المعاصرة؛ ولكنه كان أشبه بخلل يعتري الحركة وبتشويش في ترابط الصور، يدلان على التأثير اللامباشر للكل في أجزاء المجموع. لقد رأينا هذه الملامح. لم يكفّ الكل عن التكوّن في السينما باستبطانه الصور وبإبرازه نفسه داخل الصور، تبعاً لجاذبية مزدوجة. كانت هذه عملية تشميل منفتحة دائماً، تحدد المونتاج أو قوة الفكر. عندما نقول: "الكل هو الخارج"، فإن الأمر يختلف كلياً؛ لأن المسألة ليست أولاً مسألة ترابط أو تجاذب بين الصور. ما يهم هو، على العكس، المسافة بين الصور أو بين صورتين: ثمة فاصل يجعل كل صورة تنفصل عن الفراغ ثم تعود إليه[43]. لا تكمن قوة غودار فقط في استعمال

(43) مع الموجة الجديدة، كان بريسون هو الذي أوصل هذه الطريقة الجديدة إلى أوجها. ووجدت ماري – كلير روبار (Marie-Claire Ropars) تعبيرها الأبلغ في فيلم في مهب الريح، يا بلتازار (*Au hasard Balthazar*): "إن الحبكة البيكاردية، عندما اختيرت كصورة للمصادفة، لم تكْفِ لتأسيس التقطيع البالغ للحكاية؛ فكل محطة يقضيها بلتازار =

هذا الأسلوب البنائي في أعماله كلها (النظرية البنائية)، بل في جعلها طريقة ينبغي على السينما أن تتساءل عنها فيما هي تستخدمها. إن فيلم هنا وهناك (Ici et ailleurs) سجّل أول قمة لهذا التفكير، ثم انتقل إلى التلفزيون في فيلم ستة ضرب اثنين (Six fois deux). نستطيع دائماً الاعتراض فعلاً على أنه لا يوجد فاصل إلا بين صور مترابطة. في هذا الشأن، هناك صور لا تطاق كتلك التي تقرّب غولدا مئير من هتلر، في فيلم هنا وهناك. وربما كان هذا برهاناً على أننا ما زلنا غير ناضجين "للقراءة" حقيقية للصورة البصرية. ففي طريقة غودار ليس المقصود هو الربط. عندما تُطرح صورة من الصور، يجب اختيار صورة أخرى ستحدث فرجة بين الصورتين. ليست العملية عملية ترابط، بل تباين، كما يقول الرياضيون، أو تشتيت، كما يقول الفيزيائيون: عندما تتوافّر فعالية، يجب اختيار فعالية أخرى، وليست أي فعالية، ولكن بطريقة ينشأ فرق بين الفعاليتين، يؤدي إلى تخليق فعالية ثالثة أو شيء جديد. إن فيلم هنا وهناك اختار زوجاً وزوجة فرنسيين يعبّران عن تباين في الرأي بينهما وبين مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين. بكلام آخر تحتل الفجوة المقام الأول في العلاقة مع الربط، أو أن الفارق الحتمي هو الذي سيجدول التشابهات. وعليه فإن الفرجة هي التي احتلت المقام الأول وهي التي ستتوسع من جراء ذلك. المقصود هو متابعة سلسلة من الصور، وتخطي الفراغات بينها، ولكن يجب الخروج من السلسلة أو من الترابطات. ويكفّ الفيلم عن أن يكون "صوراً متسلسلة"... أو سلسلة من الصور لا تنقطع ويخضع بعضها للبعض الآخر، ونخضع لها نحن أيضاً ("**هنا وهناك**". هذه هي طريقة الـ "بين بين" أو "بين صورتين"،

= قرب أحد الأساتذة تبدو مفتتة إلى شظايا، وتبدو كل شظية إبان فترتها القصيرة وكأنها تنتزع نفسها من الفراغ ثم تغوص فيه فوراً (...). يهدف [الأسلوب التذريري] إلى إقامة سد بين المتفرج والعالم، وينقل مواقع الإدراك ولكنه يصفّي خلفيتها". هذه هي القطيعة مع العالم، التي تميزت بها السينما الحديثة. انظر: *L'écran de la mémoire*, Seuil, pp. 178-180.

والتي تتوسل كل سينما تتعلق بالواحد الأحد. إنها طريقة "واو العطف"، أو "هذا ثم ذاك" والتي تتوسل كل فعل "كان أو وُجد". فبين فعلين أو عاطفتين أو مفهومين أو صورتين بصريتين أو صورتين صوتيتين، وبين الصوتي والبصري، يجب إبصار ما لا يمكن تحديده أو الحدود (كما في فيلم ستة ضرب اثنين). الكل يخضع لتحوّل، لأنه كفَّ عن أن يكون الواحد/ الكائن، ليصبح "واو العطف" التي تشكل عدداً من الأشياء، أو البين بين التي تشكل الصور. ويختلط الكل عندئذ مع ما سمّاه بلانشو قوة "تشتت الخارج" أو "دُوار الفجوة الفاصلة": هذا الفراغ الذي لم يعد جزءاً محرِّكاً للصورة، وهذا الفراغ الذي تجتازه الصورة لتستمر، والذي هو التشكيك العميق للصورة (كما أن هناك صمتاً لم يعد الجانب المحرك أو التنفس خلال الكلام، بل التشكيك العميق فيه)[44]. عندئذ يأخذ التوصيل الخاطئ معنى جديداً، في الوقت الذي يغدو فيه أنه القانون.

بقدر ما تنقطع الصورة عن العالم الخارجي يتعرض خارج مجال الرؤية لتحوّلٍ هو أيضاً. عندما أصبحت السينما ناطقة، فإن خارج مجال الرؤية بدا وكأنه يبحث أولاً عن تأكيد لملمحيه كليهما: فمن جهة تمكن الضجيج والصوت من الحصول على مصدر خارج الصورة البصرية. ومن هنا أتت مقولة "الصوت الخارجي" كتعبير صوتي عن خارج مجال الرؤية. ولكننا إن تساءلنا عن الشروط التي أثرت في السينما الناطقة، وجعلتها تتكلم، لانقلب كل شيء: لقد تحقق ذلك عندما غدا العنصر الصوتي موضع تأطير خاص يفرض فجوة بينه وبين الكادراج البصري. إن فكرة الصوت الخارجي تميل إلى الزوال لمصلحة الفارق بين ما هو مرئي وما هو مسموع، وهذا الفارق هو الذي يشكّل الصورة. فيزول خارج مجال الرؤية، أو خارج الصورة وتحل محله الفجوة القائمة بين تأطيرين داخل

(44) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, pp. 65, 107-109.

الصورة (هنا أيضاً كان بريسون رائداً في هذا المجال)[45]. استخلص غودار من ذلك جميع النتائج حينما أعلن أن المزج قد أزاح المونتاج، علماً بأن المزج لا يتضمن فقط عناصر صوتية مختلفة، بل يحدد علاقاتها التفاضلية بالعناصر المرئية. وتتكاثر الفَرجات في كل مكان، داخل الصورة البصرية وداخل الصورة الصوتية، ما بين الصورة الصوتية والصورة البصرية. هذا لا يعني أن المنقطع قد تغلب على المتصل. على العكس، شكلت الانقطاعات دائماً في السينما قوّة للمتصل. ولكن ما يحدث في السينما يحدث في الرياضيات: فتارة يكون الانقطاع "العقلي"، كما يقال، جزءاً من أحد المجموعين اللذين يفصل بينهما (نهاية الأول وبداية الثاني)، وتلك هي حالة السينما "الكلاسيكية". وطوراً، كما في السينما الحديثة، يصبح الانقطاع هو الفرجة الفاصلة، فيكون غير معقول ولا يشكل جزءاً لا من هذا المجموع ولا من ذاك، فتزول النهاية في الأول والبداية في الثاني: فيكون التوصيل ذلك الانقطاع غير المعقول[46]. فعند غودار يخلق التداخل بين صورتين أو يرسم حدّاً لا يتعلق لا بهذا ولا بذاك.

لم يتعارض المتصل والمنفصل قط في السينما، وهذا ما كان إيبستن قد أظهره. ما يتعارض أو على الأقل ما يتمايز، هو بالأحرى طريقة التوفيق

---

(45) حول نقل فكرة الصوت الخارجي، انظر: François Jost et Dominique Chateau, *Nouveau cinéma: Nouvelle sémiologie*, pp. 31sq.,
وحول فكرة "الكادر الصوتي" انظر: Dominique Villain, *L'œil à la caméra*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, ch. IV.

(46) لقد ميّز ألبير سبيير (Albert Spaier) شكلي الانقطاع الحسابي في نظرية المتصل، قال: "ما يميّز كل انقطاع حسابي هو تقاسم مجمل الأعداد العقلية في طبقة دنيا وطبقة عليا، أي تقاسمها إلى مجموعتين بحيث يكون كل عنصر في المجموعة الأولى أصغر من كل عنصر في المجموعة الثانية. والحال أن كل عدد يحدد أيضاً تقاسماً كهذا. الفرق الوحيد هو أن العدد العقلي يجب أن يُشتمل في الطبقة الدنيا، أي في الطبقة العليا من الانقطاع، في حين أنه لا يوجد أي رقم غير معقول يشكل جزءاً من كلتا الطبقتين اللتين يفصل بينهما"، انظر: (*La pensée et la quantité*, Alcan, p. 158).

بينهما، حسب تحوّل الكل. وهنا يستعيد المونتاج حقوقه. فما دام الكل هو التمثيل اللامباشر للزمن، فإن المتصل يتصالح مع المنفصل على شكل نقاط معقولة وتبعاً لعلاقات قياسية (ووجد إيزنشتاين لذلك النظرية الرياضية في القطاع الذهبي). ولكن عندما يصبح الكل قوة للخارج التي تمر عبر الفرجة الفاصلة، يكون عندئذ العرض المباشر للزمن، أو الاستمرار الذي يتوافق مع سائر النقاط اللاعقلية، حسب العلاقات الزمنية غير المتسلسلة. بهذا المعنى نرى عند ويلز ثم عند رينيه وعند غودار أيضاً أن المونتاج أخذ معنى جديداً، فحدّد العلاقات بين الصورة/ الزمن المباشرة ووفّق بين اللقطة المحزّزة واللقطة السياقية. ورأينا أن قوة الفكرة أخلت المكان عندئذ لعنصر غير مفكّر فيه في الفكر، ولعنصر لاعقليٍّ خاص بالفكر، أي لنقطة من الخارج تتجاوز العالم الخارجي، ولكنها قادرة على أن تعيد إلينا الإيمان بالعالم. لم يعد السؤال: لماذا لا تعطينا السينما وهماً حول العالم؟ بل صار لماذا لا تعيد إلينا السينما الإيمان بالعالم؟ هذه النقطة غير المعقولة هي "ما لا يُذكر" عند ويلز، وهي "ما لا يفسَّر" عند روب غرييه و"مالا يُحسم" عند رينيه، وهي "المستحيل" عند مارغريت دوراس، أو ما يمكن أن نسميه بـ"ما لا يقاس" عند غودار (بين شيئين).

ثمة نتيجة أخرى مترابطة مع وضع الكل. فما يحدث على صعيد الترابط هو تفكك الحوار الذاتي الداخلي. وحسب التصور الموسيقي لإيزنشتاين، يشكل الحوار الذاتي الداخلي مادة تأشيرية محمّلة بسمات تعبيرية وصوتية تتشارك وتتعاقب الواحدة تلو الأخرى: فكل صورة لها نبرتها السائدة، لكن لها أيضاً تناغمات تحدد إمكاناتها التوافقية والمجازية (كان هناك مجاز: حين وُجدت لصورتين التناغماتُ نفسها). كان ثمّة كلٌّ يضمّ المخرج والعالم والشخصيات مهما كانت الفروق والتعارضات. فالطريقة التي ينظر فيها المخرج والشخصيات، والطريقة التي يُرى بها العالم، تشكلان وحدة دالّة، وتعملان بصور دالّة هي أيضاً. سُددت الضربة الأولى لهذا المفهوم، عندما فقد الحوار الذاتي الداخلي وحدته الشخصية أو

الجماعية، وعندما تشظى قطعاً شوهاء: فالقوالب الجاهزة والكليشهات والرؤى والصيغ الجاهزة حرفت في تفكك واحد العالمَ الخارجي وجوانية الشخصيات. واختلط فيلم امرأة متزوجة (Un femme mariée) لغودار بصفحات المجلة الأسبوعية التي كانت تقرؤها، وبكتالوغ عن "قطع غيار". وتشظى الحوار الذاتي الداخلي، تحت وطأة البؤس ذاتها، في داخل الشخصية وخارجها: ذلك هو التحول الذي كان دوس باسوس قد أدخله إلى الرواية، مستذكراً الأساليب السينمائية، والذي كان على غودار أن يبلغ بها حتى النهاية في فيلم امرأة متزوجة، ولكن ذلك لم يكن سوى الوجه السلبي أو النقدي لتحول إيجابي أكثر عمقاً وأهمية. فمن وجهة النظر الأخرى، أخلى الحوار الذاتي الداخلي المكان لسلسلة من الصور، وكل سلسلة مستقلة، وكل صورة في السلسلة لها قيمة لذاتها نسبة للصورة التي سبقتها وتلتها: وهذه طريقة تأشيرية أخرى. لقد زالت التناغمات الكاملة و"الموطَّدة"، وبقيت فقط التناغمات الناشزة والانقطاعات اللامعقولة، إذ انتهت هارمونيات الصورة، وبقيت فقط نغمات "مخلخلة" تشكل السلسلة. ما زال هو كل مجاز أو شكل. في فيلم عطلة نهاية الأسبوع (Week-end)، تدل عبارة "ليس هذا دماً بل لوناً أحمر" على أن الدم قد كف عن أن يكون متناغماً مع اللون الأحمر، وأن هذا الأحمر هو الدرجة اللونية الوحيدة للدم. يجب التحدث وإظهار الأمور كما هي، وإلّا من الأفضل عدم الإظهار وعدم الكلام قطعاً. حسب العبارات الجاهزة، إذا كان الثوريون أمام أبوابنا ويحاصروننا كما يفعل آكلو لحوم البشر، يجب إظهارهم في غابة سين إي واز (Seine-et-Oise) الفرنسية وهم يأكلون اللحوم البشرية. إذا كان أصحاب المصارف قتلة، وإذا كان طلاب المدارس سجناء، وإذا كان المصورون الفوتوغرافيون قوادين، وإذا كان أرباب العمل يضحكون على العمال، يجب إظهار ذلك دون تحويله إلى مجاز، ويجب تشكيل سلاسل بالآتي. إذا ما قيل إن المجلة الأسبوعية لا تعيش دون صفحاتها الدعائية، يجب إظهار ذلك فعلاً من خلال انتزاع الصفحات الدعائية فيها بحيث

تظهر المجلة الأسبوعية عاجزة عن الصمود. وهذا ليس صورة مجازية بل إثباتاً (كما في فيلم ستة ضرب اثنين).

مع غودار، غدت الصورة "المخلخلة" (وهذه الكلمة لأرتو) مسلسلة ولا نغمية، بالمعنى الدقيق للكلمة[47]. لم تعد مشكلة المعايرة مع الصورة هي أن نعرف إن كانت ناجحة أو فاشلة، تبعاً لمقتضيات التناغمات "الموطّدة"، بل أن نعرف إن كانت الأمور بخير. بهذا الشكل أو بذاك أو كيف الحال؟ هذه عبارات تشكّل سلاسل أو تشكل انقطاعات غير عقلانية أو تناغمات ناشزة أو مفردات مخلخلة. كل سلسلة تحيل من جانبها إلى طريقة في الإبصار أو القول، طريقة يمكن أن تكون طريقة الرأي الشائع الذي يعمل بالشعارات، ولكنها تكون أيضاً طريقة تمارسها طبقة اجتماعية، أو نوع مذكر أو مؤنث، أو شخصية نمطية تستخدم الأطروحة والفرضية والمفارقة، أو حتى الحيلة الرديئة، وتسوق حديثها دون روابط منطقية. وكل سلسلة ستكون الطريقة التي بها يعبّر السينمائي بشكل لامباشر عن سلسلة من الصور التي يمكن أن نعزوها لشخص آخر، أو أن تكون، على العكس من ذلك، الطريقة التي يعبّر بها شيء أو شخص بشكل لامباشر عن رؤية المخرج المنظور إليه على أنه شخص آخر. على أي حال، زالت الوحدة بين المخرج والشخصيات والعالم، كما كان الحوار الذاتي الداخلي يضمنها. لقد تشكّل "خطاب لامباشر حر"، ورؤية لامباشرة حرة يراوح بين هؤلاء وأولئك، أكان المخرج يعبّر عن طريق شخصية مستقلة وحرة لا علاقة لها بالمخرج وبكل دور يحدده هو، أم أن الشخصية تعمل وتتكلم بذاتها كما لو أن حركاتها الخاصة وأقوالها الخاصة منقولة عن طريق

---

(47) حلل شاتو وجوست سينما روب غرييه واعتبراها سينما متسلسلة ولجأا إلى معايير عن تلك التي نطرحها: الفصل السابع. ومن الناحية الروائية، سبق لروب غرييه أن انتقد المجاز بشدة، مستنكراً العلاقة المزيفة بين الإنسان والطبيعة، أو العلاقة المزيفة بين الإنسان والعالم: *Pour un nouveau roman*, "Nature, humanisme, tragédie".

شخص آخر. والحالة الأولى هي حالة السينما المسماة عن طريق الخطأ بـ "السينما المباشرة"، لدى جان روش وبيار بيرّو؛ والحالة الثانية هي حالة السينما اللانغمية، لدى بريسون وروهمر(48). باختصار، كان لدى بازوليني حدس عميق بالسينما الحديثة التي وصفها بانزلاق في التربة يكسر التماثل في الحوار الذاتي الداخلي ليستبدله بالتنوع والتشوّه والآخرية في خطاب لامباشر حر(49).

لقد استخدم غودار طرق الرؤية اللامباشرة الحرة كافة؛ وهذا لا يعني أنه اكتفى باقتباسها وتجديدها؛ على العكس، لقد ابتكر طريقة فريدة تمكّنه من صنع توليفة جديدة، ومن التماهي بالآتي مع السينما الحديثة. إذا درسنا الصيغة الأكثر شيوعاً في السلسلة عند غودار، سنطلق تسمية "سلسلة" على كل مجموعة متعاقبة من الصور، بصفتها تنعكس في نوع معين. يستطيع الفيلم كله أن يتطابق مع نوع سائد، كما هو الحال لفيلم المرأة هي المرأة (Une femme est une femme) الذي ينتمي إلى الكوميديا الموسيقية، أو فيلم صُنع في الولايات المتحدة الأميركية الذي ينتمي إلى الأشرطة المصورة. ولكن حتى في هذه الحالة يمر الفيلم بأنواع سينمائية فرعية، وتقضي القاعدة العامة بأن تكون ثمة أنواع عديدة، أي سلاسل عديدة. فمن نوع إلى آخر يمكن المرور بانقطاع صريح، أو بطريقة غير محسوسة ومطّردة مع "أنواع مضافة"، أو المرور بالتكرار والارتداد المعاكس،

---

(48) إن الناس الآليين أو "النماذج"، كما رأى بريسون، ليسوا قطْعاً من اختراع المخرج: فخلافاً لدور الممثل، لهم "طبيعة" و"أنا" تؤثر في المخرج ("هم يتركونك تؤثر فيهم، وتتركهم أنت يؤثرون فيك"، ص 23). إن سينما بريسون، وعلى نحو آخر، سينما روهمر، تتعارض دون شك مع السينما المباشرة، ولكنها بديل للسينما المباشرة.

(49) في صفحتين مهمتين من كتاب *L'expérience hérétique*، ص 146–147 ينتقل بازوليني بحذر شديد من فكرة الحوار الذاتي الداخلي إلى فكرة الخطاب اللامباشر الحر. لقد رأينا في الجزء السابق أن الخطاب اللامباشر الحر كان موضوعاً دائماً عند بازوليني، في تفكيره الأدبي، ولكن في تفكيره السينمائي أيضاً: وهذا ما يسمّى بـ "الذاتية اللامباشرة الحرة".

والتصحيح الارتجاعي، باللجوء إلى طرق إلكترونية (وفي كل مكان تنفتح إمكانات جديدة أمام المونتاج). هذا الوضع الانعكاسي للنوع السينمائي يؤدي إلى نتائج كبرى: فبدل أن يقوم النوع بتصنيف الصور التي تنتمي إليه بطبيعتها، يقيم الحد النهائي للصور التي لا تخصّه، ولكنها تنعكس فيه[50]. لقد أظهر أمينغوال ذلك في كلامه عن فيلم المرأة هي المرأة قائلاً بما معناه: في حين أن الرقص، في كوميديا موسيقية كلاسيكية، يشكّل الصور كافة، وحتى التمهيدية منها أو المضافة، ينطلق هنا، عكساً لذلك، على أنه "لحظة" في سلوك الأبطال، وعلى أنه الحد الفاصل الذي تنحو مجموعة من الصور نحوه، والذي لا يتحقق إلا بعد أن يشكل مجموعة صور أخرى تنحو باتجاه حدّ آخر[51]. وهكذا فإن الرقص، ليس فقط في فيلم المرأة هي المرأة، وإنما أيضاً مشهد المقهى في فيلم عصابة وحدها أو الرقص في غابة الصنوبر في فيلم بييرو المجنون، كان **انتقالاً من نوع الموشح الراقص إلى نوع الموشح الراقص**. هذه هي اللحظات الثلاث الكبرى في مجموعة أفلام غودار. فمن خلال فقدان النوع السينمائي لطاقاته في التصنيف والتشكيل لمصلحة قوة انعكاس حرة، نستطيع القول إن هذا النوع يكون نقياً كلما سجَّل نزوع الصور الموجودة مسبقاً أكثر من تسجيله طابع الصور الحاضرة الآن (لقد

(50) هذا ينطبق على النوع السينمائي بالذات. يقول داني حول فيلم الرقم اثنان (*Numéro deux*): "لا تملك السينما سمة أخرى سوى تلك التي تقوم على استقبال الصور التي لم تعد مصنوعة من أجله"، كالصورة الفوتوغرافية أو التلفزيونية (ص 83).

(51) "Barthélémy Amengual," dans: *Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, pp. 117-118:

هنا ليس الرقص إلا حادثاً عابراً، يقول: "لم يعد الرقص هنا إلا حادثاً عرَضياً، أو بالأحرى لحظة في سلوك الأبطال. (...) في فيلم البنات (*Les Girls*) للمخرج الأميركي جورج كيوكور (George Cukor)، ترقص الفتيات للمتفرج. أما أنجيلو وإميل وألفريد فيرقصون لأنفسهم، ويستغرق رقصهم الوقت اللازم لتدبيرهم مؤامراتهم. (...) بينما يهدف إيقاع الرقص إقامة زمنية متخيلة على المسرح، لا يفصل السيناريو المقطّع (الديكوباج) عند غودار الشخصيات عن الزمن الملموس لحظة واحدة. وهذا يؤدي دائماً إلى الجانب العبثي في تحرك هذه الشخصيات".

أظهر أمينغوال أن الديكور في فيلم المرأة هي المرأة المؤلَّف من العمود المربع الكبير وسط الغرفة ومن جانب الجدار الأبيض الذي يتوسطه بابان، يخدم الرقص بحيث "يقوّض الرقصة المؤداة"، وفي نوع من الانعكاس الخالص والخاوي الذي يعطي العنصر الافتراضي واقعاً خاصاً: فعّاليات البطلة).

بهذا المعنى، تكون الأنواع الانعكاسية عند غودار، بمنزلة مقولات يمر بها الفيلم. وتصبح طاولات المونتاج كأنها طاولة مقولات. عند غودار مسحة من الأرسطية. فأفلام غودار عبارة عن أقيسة منطقية تشتمل في آن على درجات الممكن تحقيقه وعلى مفارقات المنطق. هذا لا علاقة له بأسلوب الكاتالوغات أو أسلوب "الكولّاج"، كما اقترح لويس أراغون، بل يرتبط بطريقة تشكيل السلاسل التي تتسم كل واحدة منها بمقولة من المقولات (علماً بأن أنواع السلاسل تستطيع أن تكون متغايرة). كأني بغودار يعيد رسم الطريق المعاكس للطريق الذي سلكناه منذ قليل، وكأني به يجد "النظريات" الخاصة بحدود "المشاكل". لقد ميّز عالم الرياضيات بوليغان (Bouligand) بين المشاكل من جهة وبين النظريات أو التوليفة العامة من جهة أخرى، واعتبرهما عنصرين لا ينفصلان: ففي حين أن المشاكل تفرض الشروط التسلسلية على عدد من العناصر المجهولة، نرى أن التوليفة الشاملة تثبّت مقولات استخرجت منها هذه العناصر (كالنقاط والخطوط المستقيمة والخطوط المائلة والسطوح والفضاءات... إلخ)[52]. لا يكف غودار عن تخليق مقولات: من هنا يأتي الدور الخاص جداً للخطاب في العديد من أفلامه التي يحيل فيها دائماً خطاب معين، كما لاحظ داني، إلى خطاب من نوع آخر. يذهب غودار من المشاكل ليصل إلى المقولات، حتى لو كوّنت له المقولات مشكلة. لنأخذ بنية فيلم فلينجُ من يستطيع النجاة كمثال: المقولات الأربع فيه – وهي المتخيل والخوف

(52) Georges Bouligand, *Le déclin des absolus mathématico-logiques*, Ed. l’Enseignement supérieur.

والتجارة والموسيقى – تحيل إلى مشكلة جديدة ["ما هو الشغف؟"، "الشغف ليس هذا..."] ستكون مادة للفيلم الآتي.

يرى غودار أن المقولات ليست ثابتة وإلى الأبد. ذلك أنه يعاد توزيعها وتعديلها وابتكارها لكل فيلم. فالتقطيع الفني للسلاسل يتكافأ مع مونتاج المقولات الذي يتغير في كل فيلم. ففي كل مرة ينبغي على المقولات أن تدهشنا، دون أن تكون اعتباطية، وأن تكون صلبة التأسيس وأن تكون العلاقات فيما بينها علاقات قوية لامباشرة: ويجب فعلاً ألّا تتناسل من بعضها بعضاً، بحيث تكون العلاقة بينها من نوع "واو العطف..."، ولكن واو العطف هذه يجب أن تصل إلى الضرورة. يحصل كثيراً أن تدل الكلمة المكتوبة على المقولة، في حين أن الصور البصرية تشكل السلاسل: ومن هنا تأتي أولوية الكلمة على الصورة، ويكون العرض على الشاشة أشبه بلوح أسود. وفي الجملة المكتوبة، يمكن أن يأخذ حرف العطف "واو" قيمة منفردة ومضخمة (كما في فيلم هنا وهناك). وهذا الخلق الجديد للفرجة الفاصلة لا تدل بالضرورة على انقطاع بين سلاسل الصور: إذ من الممكن الانتقال دوماً من سلسلة إلى أخرى، بينما تتم العلاقة بين المقولات خارج حدود المكان، كما ننتقل من موشح راقص إلى موشح آخر راقص في بييرو المجنون، أو من الحياة اليومية إلى المسرح في المرأة هي المرأة، أو من الخصومة العائلية إلى الملحمة في الاحتقار. ويمكن أيضاً أن تكون الكلمة المكتوبة موضوعاً لمعالجة إلكترونية تُدخل التحول والتكرار والفعل الارتجاعي (كما في دفتر بييرو المجنون يتم الانتقال من كلمة La...rt إلى La mort [الموت][53]. إذن لا تكون المقولات على الإطلاق إجابات نهائية،

(53) حول الأشكال التصويرية عند غودار، انظر: Jacques Fieschi, "Mots en images," *Cinématographe*, no. 21 (Octobre 1976):

"في السر الصامت الكبير، جاءت عبارة العنوان الفرعي لتعزز المعنى. وهذا المعنى المكتوب عند غودار يضع نفسه موضع تساؤل ويفرض على نفسه تشويشاً جديداً".

بل مقولات لمشاكل تنعكس داخل الصورة بالذات. إنها وظائف إشكالية وقضوية. عندئذ يكون السؤال المطروح بالنسبة إلى كل فيلم من أفلام غودار هو: ما الذي يكون كمقولات أو أنواع انعكاسية؟ الجواب الأبسط: قد تكون أنواعاً جمالية كالملحمة والمسرح والرواية والرقص والسينما نفسها. من مزايا السينما أنها تعكس نفسها وتعكس الأنواع الأخرى ولا سيَّما أن الصور البصرية لا تحيل إلى رقصة معينة أو إلى رواية معينة، أو إلى مسرح أو إلى فيلم محددين مسبقاً، بل تبدأ هي ذاتها "تصنع" سينما ورقصاً ورواية ومسرحاً، على امتداد سلسلة معينة ولحدث معين[54]. وقد تكون المقولات أو الأنواع ملكَات نفسية (كالخيال والذاكرة والنسيان...). ولكن يحدث أن تأخذ المقولة أو النوع ملامح أكثر غرابة، كما في التدخلات الشهيرة ذات الأنماط الانعكاسية أي أنماط أفراد مزاجيين يعرضون الحد لذاته وفي فرادته، وصَبَتْ نحوه وستصبو هذه السلسلة من الصور البصرية أو تلك: وهم مفكرون من أمثال جان – بيار ميلفيل (Jean-Pierre Melville) حول فيلم حتى آخر رمق لغودار، وبريس باران (Brice Parain) حول فيلم عِش حياتك (Vivre sa vie) لغودار وهنري جانسون (Henri Jeanson) حول فيلم الصينية (La Chinoise) لغودار، وهم ممثلون هزليون مثل ريمون ديفو (Raymond Devos) أو ملكة لبنان في بييرو المجنون، وهم عيّنات من الممثلين الصامتين في فيلم أعلم عنها أمرين أو ثلاثة (أنا أدعى كذا، أعمل هذا، أحبُّ هذا الشيء...). وكلهم وسطاء كانوا عبارة عن مقولة يذوّتونها تماماً: والمثال اللافت قد يكون مداخلة

(54) انظر: Jean-Claude Bonnet, "Le petit théâtre de Jean-Luc Godard," *Cinématographe*, no. 41 (Novembre 1978),

عند غودار ليس المقصود هو إدخال مسرحية في الفيلم أو القيام بتمرينات له (ريفيت)؛ في نظره لا يمكن فصل المسرح عن الارتجال وعن "الإخراج العفوي" أو "مسرحة الحياة اليومية". وينطبق الأمر نفسه على الرقص، انظر الملاحظات السابقة لأمينغوال.

بريس باران الذي عَرَض وفردن مقولة اللغة، ورأى أنها الحد الذي تصبو إليه البطلة بكل قواها وعبر سلسلة من الصور (مشكلة نانا).

باختصار، بوسع المقولات أن تكون كلمات أو أشياء أو أفعالاً أو أشخاصاً. ففيلم الدَّرك ليس فيلماً آخر عن الحرب يعظمها أو يستنكرها. هو فيلم يختلف تماماً عن الحرب، مع أنه يصوّر مقولات الحرب. والحال، كما قال غودار، أن هذه المقولات قد تكون أشياء محددة، وفيالق بحرية وبرية وجوية، وقد تكون "أفكاراً محددة" كالاحتلال والحملات العسكرية والمقاومة، وقد تكون أيضاً "مشاعر محددة" كالعنف والتشتت وفقدان الانفعال والسخرية والفوضى والمفاجأة والفراغ، وقد تكون "ظواهر محددة" كالضجيج والصمت[55]. وسنلاحظ أن الألوان بذاتها قد تكون كمقولات. فلا تؤثر فقط في الأشياء والأشخاص، وحتى في الكلمات المكتوبة؛ ولكنها تشكل مقولات في داخلها: فاللون الأحمر مقولة في فيلم عطلة نهاية الأسبوع. وإذا برع غودار في استخدام الألوان، فلأنه يستخدم الألوان كأنواع كبرى مذوَّتة تنعكس في داخلها الصورة. وهذا كان دأب غودار بصورة دائمة في أفلامه الملوّنة (إلا إذا كان الانعكاس بالأحرى، أو في الموسيقى والسينما معاً). ففيلم رسالة إلى فريدي بواش (Lettre à Freddy Buache) يبرز الأسلوب اللوني دون أية شائبة: هناك العالي والمنخفض، هناك مدينة لوزان الزرقاء السماوية وهناك مدينة لوزان الخضراء الأرضية والمائية. ثمة خطان منحنيان وأطراف عديدة، وبينهما يوجد اللون الرمادي والمركّز والخطوط المستقيمة. وغدت الألوان مقولات شبه رياضية تعكس المدينة فيها صورها، وتصنع منها مشكلة. ومشكلة لوزان تنجم عن وجود ثلاث سلاسل وثلاث حالات للمادة. وتكون تقنية الفيلم كلها، بلقطاتها العلوية والسفلية وتوقفاتها على الصورة، في خدمة هذا الانعكاس. سيؤخذ

(55) Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, no. 146 (août 1963).

عليه أنه لم يطبّق مواصفات الجودة السينمائية في فيلمه "عن" لوزان: ذلك أنه قَلَب علاقة لوزان بالألوان، وغمس لوزان بالألوان كأنه أمام جدول المقولات الذي لا يتناسب إلا مع لوزان. وهذه تقنية بنائية أعاد بها غودار بناء لوزان بالألوان وخطاب لوزان ورؤيتها غير المباشرة.

وتوقفت السينما عن أن تكون سردية، ولكنها مع غودار أصبحت سردية بامتياز. لقد قال بييرو المجنون: "الفصل الآتي: يأس. الفصل الآتي: حرية ومرارة". لقد عرّف ميخائيل باختين الرواية – خلافاً للملحمة وللمسرحية التراجيدية – على أنها فقدت الوحدة الجمعيّة والتوزيعية التي تتحدث الشخصيات من خلالها لغة واحدة فقط. على العكس، تستخدم الرواية بالضرورة اللغة الشائعة الغُفْلية تارة، وطوراً اللغة التي تتكلمها طبقة ما أو مجموعة ما أو مهنة ما، وأحياناً أخرى اللغة التي تتكلمها شخصية ما. وهكذا فإن الشخصيات والطبقات والأجناس تشكل الخطاب اللامباشر الحر للكاتب، بقدر ما يشكل الكاتب رؤيتها اللامباشرة الحرة (ما تراه وما تعرفه وما لا تعرفه). أو أن الشخصيات بالأحرى تعبّر عن نفسها بحرية في الخطاب/ الرؤية للكاتب، وأن الكاتب بشكل لامباشر يعبّر عن نفسه في الخطاب/ الرؤية للشخصية. باختصار، هذا هو الانعكاس داخل الأجناس الغفلية أو المدوَّنة، والذي يصنع الرواية و"تعدد اللغات" فيها وخطابها ورؤيتها[56]. لقد أضفى غودار على السينما الطاقات الخاصة بالرواية. ومنح نفسه أنماطاً انعكاسية، ومنحها لعدد من الوسطاء الذين من خلالهم تكون "الأنا" دائماً شخصاً "آخر". نحن أمام خط منكسر، خط متعرج يجمع بين المخرج وشخصياته والعالم ويمر بينها.

(56) كان باختين، وقبل بازوليني، أفضل منظر للخطاب اللامباشر الحر: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit,

ولـ "التعددية اللغوية" ودور الأجناس في الرواية، انظر: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, pp. 122 sq.

ثمة ثلاث رؤى تطور السينما الحديثة من خلالها علاقات جديدة بالفكر، وهي: إلغاء مجمل الصور، لمصلحة خارج يندرج بينها؛ إلغاء الحوار الذاتي الداخلي كعنصر كلي في الفيلم، لمصلحة خطاب أو رؤية لامباشرَين حرَّين؛ إلغاء وحدة الإنسان والعالم، لمصلحة انقطاع لم يعد يترك لنا سوى إيمان بهذا العالم.



الفصل الثامن

السينما والجسد والدماغ والفكر

"أعطني جسداً إذن" هذه هي صيغة الانقلاب الفلسفي. لم يعد الجسد العقبة التي تفصل الفكر عن ذاته، هذا الفكر الذي يترتب عليه أن يتجاوز الجسد كي يتمكن من التفكير. على العكس من ذلك ما يغوص فيه الفكر أو ما يجب أن يغوص فيه لبلوغ اللامفكّر فيه، هو الحياة. وهذا لا يعني أن الجسد يفكر، ولكنه على عناده وتصلبه، يُرغم على التفكير ويجبر على التفكير في ما يتوارى عن الفكر والحياة. لن نجعل الحياة من بعد تَمْثُل أمام مقولات الفكر، وسنزجّ الفكر في مقولات الحياة. مقولات الحياة هي بالضبط أوضاع الجسد ووضعياته: في نومه وسكره وجهوده ومقاوماته. أن نفكر تعني أننا ندرس ما يستطيعه الجسد غير المفكر فيه من طاقات وأوضاع ووضعيات. فبالجسد – وليس بواسطة الجسد – عقدت السينما قرانها مع العقل والفكر. "أعطونا جسداً إذن"، هذه العبارة تعني أولاً كيف أن الكاميرا تتسلق جسداً يمارس حياته اليومية. الجسد لا يكون قط في الحاضر، فهو يشمل الماقبل والمابعد والتعب والانتظار. ذلك أن التعب والانتظار، وحتى اليأس، هي أوضاع الجسد. ما من أحد ذهب في هذا المنحى أبعد من أنطونيوني. ومنهجه هو كالآتي: الباطن عبر السلوك وليس عبر التجربة، بل "ما يتبقى من تجارب الماضي" و"ما يلي بعد أن يكون

كل شيء قد قيل"، منهج كهذا يمر حتماً بأوضاع ووضعيات الجسد[1]. تلك هي الصورة/ الزمن، تلك هي سلسلة الزمن. إن وضع الجسد في الحياة اليومية، هو ما يضع الماقبل والمابعد في الجسد، وما يضع الزمن في الجسد، وما يجعل الجسد يكشف عن الحدود. ووضع الجسد يجعل الفكر في علاقة مع الزمن كما مع ذلك الخارج البعيد جداً من العالم الخارجي. قد يكون التعب هو الوضع الأول والأخير، لأنه يشتمل على الماقبل والمابعد: ما قاله موريس بلانشو هو ما أبرزه أنطونيوني، وهذا لا يعني دراما الاتصال على الإطلاق، بل يعني إنهاك الجسد والتعب الذي ينضوي تحت فيلم الصرخة، والذي يقترح على الفكر "شيئاً يجب عدم توصيله" أو عدم التفكير فيه، أي الحياة.

غير أن هناك قطباً آخر للجسد وعلاقة أخرى بين السينما والجسد والفكر. فـ "إعطاء" جسد، وتسليط كاميرا على الجسد، يأخذان معنى آخر: لم يعد المقصود هو متابعة ومطاردة الجسد اليومي، بل إشراكه في احتفال وإدخاله قفصاً من الزجاج. والكريستال، وفرض كرنفال عليه وحفلة تنكرية ما يجعله جسداً فظاً، بل استخلاص جسد رشيق ومجيد منه، للوصول في النهاية إلى تلاشي الجسد المرئي. لقد كان المخرج الإيطالي كارميلو بيني (Carmelo Bene) [1935–2002] من كبار بناة الصور الكريستالية: فالقصر في فيلم نوتردام الأتراك (Notre-Dame des Turcs) يسبح في الصورة، أو بالأحرى تتحرك الصورة كلها وتختلج، وتتلون الانعكاسات بحدة، وتتبلد الألوان هي ذاتها في فيلم دون جوان (Don Juan)، وتتبلد في رقصة الستائر في فيلم نزوات حيث ينتصب

(1) هذه هي الواقعية الجديدة التي هي "دون درّاجة" والتي ابتكرها أنطونيوني: انظر النصوص التي استشهد بها: Pierre Loprohon, *Antonioni*, Seghers, pp. 103, 105, 110,
وكل ما قاله بلانشو عن التعب والانتظار يتناسب مع أنطونيوني خاصة (انظر مقدمة كتاب: *L'entretien infini*).

نسيج الستائر بين الراقصة والكاميرا. ثمة أعين تراود الكريستال كتلك العين الموجودة في مركز شعاع القربان المقدس، ولكن ما هو معروض للنظر أولاً هو الهياكل العظمية في نوتردام الأتراك والمسنّين في نزوات والقديس العجوز المتهدم في فيلم صالومي (Salomé)، الذين ينهكون قواهم في حركات عديمة الجدوى ومكررة دوماً، وفي أوضاع معاقة باستمرار ومعاوَدة، وصولاً إلى الوضعية المستحيلة (المسيح في صالومي الذي لا يقوى على صلب نفسه بنفسه: كيف تستطيع اليد الثانية أن تغرس المسمار فيها هي وحدها؟). الاحتفال الشعائري عند بيني يبدأ بالأهزولة الساخرة التي تقلد الأصوات والحركات، لأن الحركات صوتية هي أيضاً، ولأن الكساح والعيَّ هما وجها وضعية واحدة. ولكن ما يخرج من الفظاظة وما ينسلّ منها، هو الجسد الرشيق للمرأة المعتبرة كأوالية عليا، إما لأنها ترقص بين عجائزها، وإما لأنها تمر بوضعيات رسمتها بعناية إرادة سرية، وإما لأنها تَجْمُد في وضعية المنخطفين بالروح. أليس الهدف من ذلك هو تحرير الجسد الثالث أخيراً، جسد "البطل المسرحي" أو رئيس التشريفات التي يستعرض جميع الأجساد الأخرى؟ هو الذي تسللت عينه داخل الكريستال، وهو الذي يتواصل مع الوسط الكريستالي، كما في فيلم نوتردام الأتراك حيث يغدو تاريخ القصر سيرة ذاتية للبطل المسرحي؛ هو الذي يستعيد الحركات المعاقة والفاشلة، كما في فيلم نوتردام الأتراك حيث لا يكفّ عن تفويت الفرصة على موته الخاص؛ هو المومياء الملفوفة كلها بالعصائب والتي تعجز عن حقن نفسها، أي الجسد في وضعية مستحيلة. على هذا البطل أن يدنّس الجسد الرشيق أو أن يستبيحه، كي يكون قادراً في النهاية على التلاشي، على غرار الشاعر في فيلم نزوات الذي يبحث عن الوضعية الفضلى لكي يموت. التلاشي هو الإرادة الغامضة لصالومي التي تناءت مُدْبرة نحو القمر. ولكن عندما يستعيد البطل كل شيء، فلأنه وصل إلى تلك النقطة من عدم الإرادة التي تحدد الآن العنصر الشجني، والنقطة الشوبنهاورية، والنقطة الهاملتية، في فيلم توارى رجل كهاملت

(Un Hamlet de moins) الذي يتلاشى فيه الجسد المرئي. ما يتحرر في عدم الإرادة هو الموسيقى والكلام وتشابكهما في جسد لم يعد سوى جسد صوتي، جسد أوبرا جديدة. وحتى العيَّ يغدو عندئذ اللغة النبيلة والموسيقية. لم تعد الشخصيات هي التي تملك صوتاً، إنها الأصوات أو بالأحرى الخانات الصوتية للبطل (من همس وتنفس وصراخ وتجشؤ...) التي تصبح شخصيات الحفلة الشعائرية الوحيدة والحقيقية، في وسط غدا مفعماً بالموسيقى: كتلك الحوارات الذاتية المذهلة التي تفوّه بها هيرودوس أنتيباس (Hérode Antipas) في فيلم **صالومي** والتي تتصاعد من جسده المجذوم، والتي تحقق الطاقات الصوتية للسينما[2]. ولا شك في أن كارميلو بيني، في هذا المسعى، هو أقرب ما يكون من أنطونين أرتو. لقد خاض المغامرة ذاتها: "فآمن" بالسينما، وآمن بأن السينما قادرة على القيام بمسرحة أكثر عمقاً من المسرح بذاته، ولكنه لم يؤمن بذلك إلا للحظة قصيرة. بل سرعان ما اعتقد أن المسرح قادر أكثر من أي فن آخر على أن يجدد نفسه، وعلى تحرير الطاقات الصوتية التي تقيدها السينما البصرية، بشرط أن تعتمد المسرحة وسائل إلكترونية بدل الوسائل السينمائية. يبقى أن نذكر أن بيني آمن بذلك ذات مرة عندما بدأ عملاً تخلّى بسرعة عنه، وتخلى عنه بمحض إرادته: آمن بالطاقة التي يمكن أن تؤمّنها السينما للجسد، فتصنعه وتخلقه وتزيله في احتفال ديني شعائري. هنا ربما نستطيع أن نمسك برهان حول العلاقة بين المسرح والسينما.

نعثر على هذين القطبين – أي الجسد اليومي والجسد الاحتفالي – في السينما التجريبية. وهذه لا تحتل المقام الأول بالضرورة بل يمكنها أن تأتي لاحقاً. والفارق بين السينما التجريبية والسينما الأخرى هو أن الأولى تجرّب، في حين أن الثانية تجد، بمقتضى ضرورة أخرى تختلف عن العملية الفيلمية.

---

(2) حول جميع هذه الجوانب في سينما بيني انظر التحليل الشامل الذي قام به: "Jean-Paul Manganaro," dans: *Lumière du cinéma*, no. 9 (Novembre 1977).

في السينما التجريبية، تارة تعتلي الكاميرا الجسد اليومي (وتلك هي التجارب الشهيرة التي قام بها السينمائي الأميركي أندي وارهول (Andy Warhol) إذ صوّر لقطة ثابتة استمرت ست ساعات ونصف فوق رجل نائم، ولقطة أخرى استمرت ثلاثة أرباع الساعة فوق رجل يأكل فطراً، وذلك في فيلمي نوم (Sleep) وطعام[3] (Eat))، وطوراً، وعلى النقيض من ذلك، صوّرت سينما الجسد هذه احتفالاً هو أشبه بملمح مساري وشعائري، وحاولت أن تستدعي كل الطاقات المعدنية والمائعة لجسد مقدس، وصولاً إلى إثارة الرعب والانقباض، كما يحدث في تجارب مدارس فيينا وبروس وموهل ونيتش[4].

ولكن هل يسعنا الكلام عن أقطاب معاكسة، باستثناء الحالات القصوى التي ليست الأكثر نجاحاً بالضرورة؟ في أحسن الحالات، نقول بالأحرى إن الجسد اليومي يستعدّ لاحتفال قد لا يحدث قط، ويتأهب لاحتفال سيكون كانتظار: مثل ذلك الاستعداد الطويل للزوجين في فيلم آليات الحب (Mechanics of Love) للمخرجين ماس (Maas) ومور (Moore)، واستعداد المومس في فيلم Flesh للمخرجين موريسي (Morrissey) ووارهول. عندما حوّلت أفلام المدرسة التحت أرضية شخصيات السينما إلى شخصيات هامشية وفّرت لنفسها وسائل الحياة اليومية التي استمرت تجري في تحضيرات لاحتفالية منمطة تتخللها المخدرات والدعارة والتنكّر بثياب الجنس الآخر. ومرّت تلك الأوضاع والوضعيات في تلك المسرحة اليومية للجسد، كما في فيلم Flesh – وهو من أجمل تلك الأفلام – الذي يمثل متاعب الجسد وانتظاراته وفترات استرخائه، ولعبة الأجساد الثلاثة الأساسية: الرجل والمرأة والطفل.

---

(3) يشدد دومونيك نوغيز على الزمن الواقعي وإزالة السردية ("مرآة الزمن... العلاقة مع الزمن الذي يتجاوز السرد") في كتاب: *Le cinéma en l'an 2000, Revue d'esthétique*, Privat, p. 15.

(4) حول القطب الاحتفالي للسينما التجريبية، انظر: Paolo Bertetto, "L'éidétique et le cérémonial," id., pp. 59-61.

ليس المهم هو الفارق بين الأقطاب الثلاثة بل هو الانتقال من هذا إلى ذاك والانتقال اللامحسوس من أوضاع ووضعيات الجسد إلى -ges tus. وبرتولد بريخت هو الذي نحت مفهوم الـ gestus[5]، وجعله جوهر المسرح، ويتعذر اختزاله إلى الحبكة أو "الموضوع": بالنسبة إلى بريخت يجب على الجيستوس أن يكون مجتمعياً، مع علمه بأن هناك أنواعاً أخرى من الجيستوس[6]. بوجه عام، إن ما ندعوه بالجيستوس هو ما يربط ويَعْقد التصرفات بين بعضها، وما ينسّق في ما بينها، ولكن باعتبارها لا تتعلق بقصة موضوعية مسبقاً وبحبكة موجودة قبلاً أو بصورة/ فعل. على العكس، الجيستوس هو تطور التصرفات بحد ذاتها، وبهذا المعنى تحقق مسرحة مباشرة للأجساد، مسرحة غير صارخة على الأغلب، لأنها تتم بمعزل عن كل دور. وتكمن عظمة أعمال كاسافيتز في أنه فكك القصة والحبكة والفعل، بل المكان أيضاً، كي يصل إلى التصرفات والمقولات التي تضع الزمن داخل الجسد، وتضع الفكر داخل الحياة. فعندما يقول كاسافيتز إن الشخصيات يجب ألّا تأتي من القصة أو من الحبكة، بل ينبغي

(5) Gestus: مصطلح ينتمي إلى أدبيات بريخت (Brecht) مشتق من الكلمة الألمانية Geste وهي بالإنكليزية Gesture. ويعنيان الإشارة والإيماءة. عند بريخت يتخذ gestus بُعداً اجتماعياً يتمثل بأن أداء الممثل في المسرح يأخذ على عاتقه مهمة إظهار الموقف الاجتماعي لهذا الممثل عاكساً وجهة نظره في الحياة (المراجعة).

(6) ورد هذا في نص "موسيقى وجيستوس" لبريخت، في كتابه **كتابات حول المسرح** (*Ecrits sur le théâtre*) مطبوعات لارش. وقد قدم رولان بارت تعليقاً رائعاً على هذا النص (في فصل عنوانه "Diderot, Brecht, Einsenstein" من كتاب **البديهي والبليد** (*L'obvie et l'obtus*)، دار نشر Seuil): "قد يكون موضوع الأم شَجاعة حرب الثلاثين عاماً، أو حتى إدانة للحرب بوجه عام، ولكن الجيستوس الذي تكلم عنه ليس هنا"، "هو في غباء التاجرة التي تظن أنها تعيش من الحرب والتي تموت بسببها"، إنه موجود في "الإثبات النقدي للحركة" أو في "التنسيق بين الحركات". ليس الجيستوس احتفالاً (فارغاً، كما قال بريخت)، بل هو جعل التصرفات تصبح احتفالاً، "التصرفات الأكثر شيوعاً وابتذالاً وتفاهة". ويوضح بارت قائلاً: بأن الجيستوس هو الحركة المبالغ فيها التي تدقق بها محاسبة المطعم الشعبي صندوقها عند بريخت، وحركة التخطيط المبالغ فيه في مَهْر البيروقراطي توقيعه، في فيلم الخط العام لإيزنشتاين.

على الشخصيات أن تُعزز القصة، فإنه يلخص وجود سينما الأجساد كالآتي: تتقلص الشخصية إلى ما تقوم به من تصرفات جسدية خاصة، وما يجب أن يخرج منها هو الجيستوس، أي "مشهد" أو مسرحة أو تحويل درامي يصلح لكل حبكة. ففيلم وجوه بُني انطلاقاً من تصرفات الجسد التي تبرز كوجوه تذهب إلى حد التكشير وتعبّر عن الانتظار والتعب والدوار والانهيار العصبي. وانطلاقاً من تصرفات الزنوج وتصرفات البيض، استخلص فيلم ظلال [لـ كاسافيتز] الجيستوس الاجتماعي الذي يتمحور حول تصرف الزنجي الأبيض الذي كان من المستحيل عليه أن يختار، والذي كان وحيداً وكاد أن يغمى عليه. تحدث [المخرج الفرنسي] جان – لويس كومولي (Jean-Louis Comolli) عن سينما الكشف التي يكون القيد الوحيد فيها هو قيد الأجساد، والمنطق الوحيد فيها هو منطق التعاقب في التصرفات: الشخصيات "تنبني حركة حركة وكلمة كلمة، وكلما يتقدم الفيلم كلما تصنع ذاتها، ويكون التصوير السينمائي لها مثل كاشف، وكل تقدم في الفيلم يمكنّها من تطوير جديد لتصرفاتها، ويتطابق عمرها مع عمر الفيلم تماماً"[7]. وفي الأفلام الآتية لكاسافيت يمكن للمشهد أن يمر عبر سيناريو لا يروي قصة بالتحديد بل يطور ويحوّل أوضاعاً جسدية، كما في فيلم امرأة تحت التأثير (Une femme sous influence) أو فيلم غلوريا (Gloria)، وفيه يتشبث الولد الذي تخلى عنه والداه بجسد المرأة التي تحاول صدّه في البداية. وفي فيلم سواقي الحب (Love Streams) هناك الأخ والأخت: ولا يستطيع الأخ أن يحس بوجوده إلا ضمن كومة من الأجساد الأنثوية، أما الأخت فداخل كومة من الأمتعة أو الحيوانات التي تقدمها إلى أخيها. كيف يعيش المرء شخصياً إذا لم يكن بوسعه العيش

---

(7) Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, no. 205 (Octobre 1968),
انظر أيضاً تعليق سيلفي بيار (Sylvie Pierre) لقد قال لها كاسافيتز إن الحياة قصيرة لا تكفي: نحن بحاجة إلى ثمة مشهد إذ إن المشهد وحده هو إبداع ويجب على المشهد أن ينبعث من الشخصيات الحية، وليس العكس.

وحده؟ كيف يمكن تمرير شيء عبر هذه الأكوام من الأجساد التي هي العقبة والوسيلة في آن؟ وفي كل مرة، يتشكل المكان عبر تلك الأكوام من الأجساد والفتيات والأمتعة والحيوانات بحثاً عن "تماس كهربائي" ينتقل من جسد إلى آخر. ولكن الأخت المستوحدة ستمضي في حلم، وسيبقى الأخ تحت تأثير الهلوسة: يا لها من قصة يائسة! وكقاعدة عامة، لا يحتفظ من المكان إلا بما يتعلق بالأجساد، إنه يشكل المكان بقطع منفصلة بحيث لا تترابط إلا عبر جيستوس واحد. ذلك هو التعاقب الشكلي للأوضاع الجسدية الذي يحل محل ترابط الصور.

دفعت سينما الموجة الجديدة في فرنسا سينما الأوضاع والوضعيات إلى مدى بعيد جداً (وكان ممثلها الأبرز هو جان - بيار ليو. وغالباً ما أُعدّت الديكورات بناء على أوضاع الأجساد التي توجهها وبناء على درجات الحرية التي تتركها لهذه الأجساد، كالشقة في فيلم الاحتقار أو الغرفة في فيلم عِش حياتك. فالأجساد التي تتعانق وتشغل مشاهد كبرى، كما في فيلم اسمي كارمن أيضاً حيث يحاول العاشقان أن يتخاطفا عبر الأبواب أو النوافذ[8]. لا تتصادم الأجساد فقط كما في فيلم غرام، ولكن الكاميرا تصطدم بالأجساد. ولا يمتلك كل جسد مكانه فقط بل أيضاً ضياءه. والجسد صوتي بقدر ما هو بصري. وتنصبّ جميع مكوِّنات الصورة على الجسد. إن عبارة داني عندما تحدّث عن فيلم هنا وهناك والقائلة بردّ الصور للأجساد التي التُقطت فوقها، تصلح لسينما غودار كلها ولأفلام الموجة الجديدة. يطبّق فيلم هنا وهناك سياسياً ذلك، ولكن باقي الأفلام لها على الأقل سياسة تتعلق بالصورة، وهي ربط الصورة بأوضاع ووضعيات

(8) لقد أظهر يان لاردو (Yann Lardeau) علاقة الموجة الجديدة بالأهزولة الساخرة: "إن علاقة الجسد بالأشياء المحيطة به على المسرح تخلق سلسلة من العقبات التي يصطدم بها جري الممثل على التوالي" و"تصبح المادة الأولى للغة السينمائية". وحول فيلم اسمي كارمن يقول: "الصدمات المتكررة للجسدين غير المتجاذبين تدفعهما نحو بعضهما كنيزكين" ((*Cahiers du cinéma*, no. 355 (Janvier 1984)).

الجسد. ثمة صورة لافتة وهي صورة الجسد المستند إلى جدار، ويسترخي ويسقط جالساً على الأرض بانزلاق وضعياته. لقد طور ريفيت، في مجمل أفلامه، صيغة تتجابه فيها السينما والمسرح والمسرحة الخاصة بالسينما: وفيلم الحب على الأرض (L'amour par terre) خير تعبير عن ذلك، ولكننا نجعله ثقيلاً ما إن نعرضه نظرياً في حين أن التعبير ينشّط الترابطات الأكثر مرونة. الشخصيات تتمرن على تمثيل مسرحية، ولكن هذه المراجعة تشير إلى أن الممثلين لم يصلوا إلى الأوضاع المسرحية التي تتناسب مع الأدوار وحبكة المسرحية التي تتجاوز قدرتهم؛ وفي المقابل فإنهم يرتدّون إلى أوضاع جسدية شبه مسرحية يتخذونها بالنسبة إلى المسرحية وأدوارهم وبالنسبة إليهم تجاه بعضهم، وهذه الأوضاع الثانوية هي على جانب كبير من النقاء والاستقلالية بحيث يتحررون من كل حبكة موضوعة مسبقاً لأنها وُجدت فقط من أجل المسرحية. سيُفرزون إذن جيستوس ليس حقيقياً ولا متخيلاً، ليس يومياً ولا احتفالياً، ولكن على تخومهما، وسيحيل من جانبه إلى اختبار معنى رؤيوي وهلوسي حقيقي (السكاكر السحرية في فيلم سيلين وجولي في الباخرة، وعروض لاعب الخفة في فيلم الحب على الأرض). ويبدو أن الممثلين يقفزون فوق جدار المسرح ويكشفون عن أوضاع نقية ومستقلة في أدوارهم المسرحية كاستقلالها عن الفعل الحقيقي، مع أنهم يتجاوبون مع الاثنين. ومن أجمل هذه الحالات، عند ريفيت، فيلم الحب المجنون عندما يعتكف العاشقان في الغرفة ويتزوجان ويمارسان الوضعيات الجسدية كافة": وضعية المعاقين، الوضعية العدائية، الوضعية العشقية... إنه لعرض رائع للوضعيات. في هذا المعنى، ابتكر ريفيت مسرحةً للسينما تتمايز عن مسرحة المسرح (حتى إن استخدمتها السينما كمرجعية).

ووجد غودار حلًّا مختلفاً يبدو أكثر بساطة للوهلة الأولى: ذلك أن الشخصيات، كما رأينا، تشرع في التمثيل لذاتها، وفي الرقص والإيماء لذاتها، في مسرحة تمدّد مباشرة أوضاعها اليومية: فتصبح الشخصية مسرحاً لذاتها.

في فيلم بييرو المجنون، ننتقل باستمرار من وضع الجسد إلى الجيستوس المسرحي الذي يربط الأوضاع ويمنحها أوضاعاً جديدة، وصولاً إلى الانتحار النهائي الذي يستوعبها كلها. عند غودار، تتطابق أوضاع الجسد مع مقولات العقل بالذات، والجيستوس هو السلك الواصل بين مقولة وأخرى. إن فيلم الدَّرك هو ملحمة الحرب. والجيستوس هو اجتماعي وسياسي بالضرورة، ولكنه أيضاً شيء آخر بالضرورة (وهذا ينطبق على ريفيت وغودار). إنه بيوحيوي وماورائي وجمالي[9]. لدى غودار في فيلم غرام، الوضعيات الجسدية لرب العمل ولصاحبة المِلْك وللعاملة تحيل إلى جيستوس رسومي أو شبه رسومي. وفي فيلم اسمي كارمن، لا تكف أوضاع الجسد عن الإحالة إلى جيستوس موسيقي ينسق بين هذه الأوضاع بمعزل عن الحبكة ويستعيدها ويُخضعها لتسلسل أعلى، ولكنه يحرر فيها كل الإمكانات: فتمرينات الرباعي في العزف لا تكتفي بتطوير المزايا الصوتية للصورة وتوجيهها، بل أيضاً المزايا البصرية، بحيث تضبط تكويرة ذراع عازفة الكمان حركة الأجساد المتعانقة. ذلك أن الأصوات والألوان عند غودار هي أوضاع الجسد أي أنها مقولات: إنها تجد سلكها الواصل في التركيب الجمالي الذي يخترقها وفي التنظيم الاجتماعي والسياسي الذي يضمها. إن فيلم اسمي كارمن، منذ بدايته، يربط بين أصوات الجسد الذي يصدم الأشياء ويصطدم بها، ويصفع جمجمته. تنطلق سينما غودار من أوضاع الجسد البصرية والصوتية، لتصل إلى الجيستوس المتعدد الأبعاد والتصويري والموسيقي الذي يشكّل احتفالَها وشعائرها وتناسقها الجمالي. كان ذلك صحيحاً بالنسبة إلى فيلم فليَنجُ من يستطيع النجاة الذي شكلت فيه الموسيقى السلك الواصل والافتراضي الذي يذهب من وضع إلى آخر،

---

(9) إن عنوان نص بريخت "الموسيقى والجيستوس" يدل بشكل كافٍ على أن الجيستوس يجب فقط ألا يكون اجتماعياً: فلأنه العنصر الأساسي للمسرحة، يتضمن جميع المكونات الجمالية، والموسيقية بخاصة.

"ما هذه الموسيقى؟"، قبل أن تنجلي لذاتها، في نهاية الفيلم. وضع الجسد هو كصورة/ زمن، تضع الماقبل والمابعد في داخل الجسد وسلسلة الزمن؛ ولكن الجيستوس هو صورة/ زمن أخرى، وهي نظام الزمن وتناسقه، وهي تزامنية أطرافه، وتعايش طبقات ماضيه. ولدى الانتقال من صورة/ زمن إلى صورة أخرى، يصل غودار إذن إلى تعقيد شديد. يضاف إلى ذلك أنه يستطيع أن يسلك المسعى المعاكس، انطلاقاً من جيستوس متصل ومعطى بدايةً، لكي يفككه إلى أوضاع أو مقولات: هكذا كانت التوقفات على الصورة في فيلم فلينجُ من يستطيع النجاة (أين تنتهي المداعبة وأين تبدأ الصفعة؟ أين ينتهي التقبيل وأين يبدأ الصراع؟[10]. لا يستقر الجيستوس بين وضعين، هناك أيضاً العنصران الصوتي والبصري في الأوضاع وفي الجيستوس، بين الأوضاع والجيستوس نفسه، وبالعكس: وهكذا تتفكك الوضعيات الإباحية بصرياً وصوتياً.

لن تتوقف سينما ما بعد الموجة الجديدة من العمل والابتكار ضمن هذه الاتجاهات: فالأوضاع والوضعيات الجسدية، وإضفاء قيمة على ما يحدث للجسد مستلقياً أو نائماً، وسرعة وعنف التنسيق، واحتفالية السينما أو مسرحها المرتبطان بالجسد (كما في فيلم جسد السحلية La chair de l'orchidée) ثم خصوصاً في فيلم الرجل الجريح (L'homme blessé) لباتريس شيرو (Patrice Chéreau) تتسم كلها بقوة كبرى في هذا الشأن). صحيح أن سينما الأجساد لا تتقدم بدون مخاطر: ومنها

(10) انظر المقالتين المهمتين اللتين كتبهما جان-بيار بامبيرجيه حول فيلمي فلينجُ من يستطيع النجاة واسمي كارمن (*Libération*, 7-8/ 11/ 1980, 19/ 1/ 1984). في المقالة الأولى يحلل بامبيرجيه تفكك الحركة حسب الأوضاع الجسدية، ولكنه يحلل أيضاً تشكّل الخطوط المتناغمة حسب الشخصيات والدور الموسيقي الموازي لها. وفي المقالة الثانية يحلل علاقة الجسد والصوت، وأيضاً الحركة الموسيقية ووضع الجسد: "كيف نخلق العلاقة بين بض أوتار الكمان وتحرك الأجساد المتعانقة وبين استدارة حركة قوس الكمان الذي ينقضّ على الوتر والذراع التي تعانق العنق؟".

تمجيد الشخصيات الهامشية التي تجعل من حياتها اليومية احتفالية تافهة؛ وتقديس العنف المجاني في تعاقب الوضعيات؛ وتطوير الأوضاع التخشبية والهستيرية أو الإعاقية فقط، وهي التي جعل منها غودار نوعاً من التقليد الساخر في بداية فيلم اسمي كارمن. وينتهي بنا الأمر أن نملَّ من كل تلك الأجساد التي تنزلق على طول الحائط لتجد نفسها مقرفصة. ولكن منذ الموجة الجديدة، وكل مرة وُجد فيها فيلم جميل وقوي، فإننا وجدنا فيها اكتشافاً جديداً للجسد. فمنذ فيلم Jeanne Dielman، أرادت المخرجة البلجيكية شانتال أكيرمان (Chantal Akerman) أن ترينا "حركات بكامل امتلائها". فبطلة فيلم أنا أنتِ هو هي (Je tu il elle) تعرض سلسلة الأوضاع الإعاقية والطفولية والهرمية بأسلوب الانتظار أثناء عدّها للأيام: احتفالية القهم [فقدان شهوة الطعام]. والجديد عند شانتال أكيرمان أنها أظهرت الأوضاع الجسدية كأنها علامة على حالات الجسد الخاصة بالنساء، في حين أن الرجال يعبّرون عن المجتمع والبيئة وعن خصوصياتهم وعن الفترة التاريخية التي يجرّونها وراءهم (كما في فيلم مواعيد آنّا (Les rendez-vous d'Anne)). ولكن سلسلة حالات الجسد الأنثوية ليست مغلقة: فسواء انحدرت من الأم أو ارتفعت نحو الأم، فإنها تصلح ككاشف للرجال الذين لا يفعلون شيئاً آخر سوى سرد حيواتهم، وتصلح بشكل أعمق للبيئة التي لا تفعل شيئاً سوى إبراز حالتها أو إسماع الناس صوتها عبر نافذة غرفة وعبر زجاج نوافذ القطار، وهذا فن للصوت قائم بذاته. في مكان ما أو في الحيّز، يكتسب جسد المرأة ترحالاً غريباً يجعلها تعبر العصور والأوضاع والأمكنة (وهنا يكمن سر فيرجينيا وولف في الأدب). حالات الجسد تُفرز الشعائر البطيئة التي تربط بين أوضاع الجسد المطابقة لها، وتطور الجيستوس الأنثوي التي يلتقط قصة الناس وأزمة العالم. وهذا الجيستوس هو الذي يؤثر في الجسد ويعطيه مهابة كهنوتية تشبه المسرحة الصارمة، أو بالأحرى "رسماً تنميطياً". وإذا كان من الممكن تفادي الرسم التنميطي المفرط الذي يسعى، على الرغم من

كل شيء، إلى إغلاق الفيلم والشخصية، فهذه هي المشكلة التي تطرحها شانتال أكيرمان[11]. يستطيع الجيستوس أن يصبح أهزولة ساخرة، دون التخلي عن أي شيء، ويستطيع أن ينفح الفيلم بخفة وحبور لا يقاوَمان: كما في فيلم ليلة بكاملها (Toute une nuit)، وخاصة باريس كما سترى بعد عشرين سنة (Paris vu par… 20 ans après) الذي حرّك عنوانه بالذات أعمال اكيرمان كافة، "أنا جائع، أشعر بالبرد"، فتغدو حالات الجسد هزلية ساخرة وتحرك الموشح المغنّى.

إن النساء السينمائيات والمخرجات لا يدنّ بأهميتهن لنسوية مناضلة. فالأهم هو الطريقة التي جدّدن فيها داخل سينما الأجساد هذه، كما لو كان على النساء أن يسيطرن على منشأ أوضاعهن الخاصة وعلى الزمنية التي تتناسب معها كجيستوس فردي أو مشترك (راجع فيلم كيلو من 5 إلى 7 وإحداهن تغني والأخرى لا (L'une chante l'autre pas) لـ أغنيس فاردا وفيلم قلبي أحمر (Mon coeur est rouge) لـ ميشال روزييه (Michèle Rosier). ومع فيلم جدار جدران (Mur murs) و**الموثِّق** (Documenteur) رسمت فاردا لوحة مزدوجة يقدم قسمها الثاني الأوضاع والحركات اليومية لامرأة ضائعة في مدينة لوس أنجلس، في حين أن القسم الأول عَرَضَ، تحت أنظار امرأة أخرى تتنزه داخل المدينة نفسها، الجيستوس التاريخي والسياسي لمجموعة أقلية تتمثل بجداريات الشيكانو ذات الأشكال والألوان الصارخة.

---

(11) إن ألان فيليبون (Alain Philippon) هو الذي بالأحرى طرح على أكيرمان هذا السؤال المتعلق بحدود رسمها التنميطي للأجساد والوضعيات. فأجابت أنها كانت تمتلك منذ البداية تقنية محكمة وكاملة تماماً، لا سيما تقنية التأطير. والحال أن هذه التقنية المحكمة ليست جيدة بالضرورة: كيف السبيل إلى الإفلات من "صرامة" الرسم التنميطي هذا؟ لقد حلل فيليبون تطور أكيرمان في فيلم ليلة بكاملها، انظر: *Cahiers du Cinéma*, no. 341 (Novembre 1982), pp. 19 - 26.

عند جان أوستاش (Jean Enstache)، سلكت سينما الجسد وأوضاعه سبلاً جديدة. فمنذ فيلمي الخنزير (Le cochon) وحقل بيساك للورد (La rosière de Pessac)، صوّر أوستاش أعياداً دورية تبدّت فيها أوضاع جماعية وشكلت جيستوس اجتماعياً. وما من شك أن كان ثمة سياق بكامله وتنظيم للسلطة وغايات سياسية وقصة طويلة تدور حول هذه الشعائر وداخل هذه الشعائر. ولكن، وفقاً لدرس السينما/الحقيقة، لم تُروَ هذه القصة: لقد كُشف النقاب عنها لا سيَّما أنها قليلة الظهور، لقد عُرضت فقط الطريقة التي تتناسق فيها أوضاع الجسد داخل الشعائر، بحيث تكشف ما كان يرفض الكشف[12]. عندئذ تطورت سينما أوستاش في عدة اتجاهات: فوضع الجسد لم يكن يقوم بحركات أكثر مما يلجأ إلى الصوت، وأحد الأهداف الرئيسية للسينما هو تصوير الكلام كما قال فيليبون؛ وقد تخلق أوضاع الجسد ووضعياته الجيستوس الخاص بها استناداً إلى قوة الزيف التي تنأى الأجساد تارة عنها، وطوراً تُقدم عليها دون وجل، ولكنها تتجابه دائماً مع فعل السينما الخالص. فإذا كان الهدف من وضع الجسد أن يُرى ويُسمع، فإنه يقتضي بالضرورة وجود شخص يحملق ويستمع، وهما وضعيتان من وضعيات الجسد ووضعان أيضاً، بحيث يتألف الجيستوس من الوضع ومن الإنسان المحملق معاً، أو العكس، وكذلك الحال بالنسبة إلى الكلام؛ وأخيراً أصبحت اللوحة المزدوجة الشكل الأساسي للسينما، وبملامح متنوعة جداً، وتُحِلّ الزمن دائماً في الأجساد. لقد صوّر أوستاش مرة ثانية فيلم حقل بيساك للورد بعد التصوير الأول بعشر سنوات، كي تتم مقارنة الفيلمين والتنسيق بينهما

(12) Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, no. 306 (Décembre 1979), p. 40,
"نرى أن المسعى النقدي الخالص والمحرِّر من الأوهام، وقد يفشل في اختزال العيد إلى ما يعنيه أو اختزاله حسب من يخدمهم وحسب معناه ووظيفته (...). كان يجب انتقاد العيد دون التوقف عن عرضه بكامله وبكتامته". ونص كتبه أوستاش نفسه، "لماذا أعدت تصوير فيلم **حقل الورد**".

انطلاقاً من الإخراج الثاني: "إن فكرة الزمن هي التي تعنيني". يتكون فيلم عاشقاتي الصغيرات (Mes petites amoureuses) من لوحة مزدوجة يُظهر قسمها الأول أوضاع الأجساد الطفلية في الريف، ولكن القسم الثاني منها يُظهر الأوضاع "المزيفة" لليافعات، ولم يكن الطفل ابن المدينة سوى المحملق والمستمع، إلى أن يعود إلى الريف، بعد أن كبر واكتسب خبرة جديدة. وشكّل فيلم قصة قذرة (Une sale histoire) الدرجتين اللتين تتوثق فيهما علاقات وضع الجسد وكلامه، وعلاقات المستمع والمحملق. جميع هذه الملامح شكلت فيلم الأم والمومس (La maman et le putain)، وهو تحفة في سينما الأجساد وأوضاعها في حركاتها وأصواتها.

إذا صحّ أن السينما الحديثة قد قامت على أنقاض الترسيمة الحسية الحركية أو الصورة/ الفعل، فإنها وجدت في ثنائي "الوضعية/ الحملقة" عنصراً جديداً يعمل بشكل أفضل كلما كانت الوضعيات بريئة. ولم يستنفد المخرجان أكيرمان وأوستاش ثراء سينما كهذه. وهو ثراء لا نستطيع إلا تبيان أساليبه المختلفة، ونكشف النقاب عما يؤسس وحدة مقولة من المقولات (ظهرت بعد الموجة الجديدة) وعند سينمائيين شديدي الاختلاف. ونذكر هنا فيلم الهاربون الكاذبون (Faux- fuyants) لألان بيرغالا وجان - بيار ليموزان، الذي يصور احتفالاً غريباً بالنسبة إلى شخص بالغ (رجل الكاميرا؟) يقوم فقط على إيحاء وتنسيق أوضاع جسدية لشبّان يصورها كمحملق، ما يشكل جيستوس يؤدي إلى جميع جرائم الفرار المفاجئة ويستبدل السرد بين جريمتين[13]. ومن فيلم المرأة الطريفة (La drôlesse)

---

(13) يقارن جان ناربولي فيلم الهاربون الكاذبون برواية غومبروفيكز (Gombrowicz) الإباحية (*La pornographie*) (*Cahiers du cinéma*, no. 353 (novembre 1983), p. 53). ذلك أن الرواية، مثلها مثل الفيلم، تقدم بطلاً راشداً يكرس وقته للنظر إلى أوضاع جسدية لعدد من الفتيان، وهي أوضاع بريئة ومفروضة عليهم في آن، بقدر ما هي "خلاعية" أيضاً وتؤدي إلى كارثة: "أيدي الفتيان المرفوعة فوق رؤوسهم تلامست عن غير قصد". وفي تلك اللحظة هبطت إلى الأسفل بعنف. وراح الولدان =

يصنع جاك دوالون فيلماً كبيراً يصور وضعيات الجسد: ثمة رجل متخلف عقلياً يأخذ فتاة صغيرة متوحشة ويفرض عليها أن تتخذ أوضاعاً بريئة فرضها ديكور مخزن للحبوب فتستلقي وتجلس وتأكل وتنام تحت مراقبة منظار كاذب صُنع كيفما اتفق (ومن حق الشرطة ألا تؤمن بأنه كذا وأن تخترع قصة غير موجودة لفيلم "أكشيون" قائم على الخطف والاغتصاب). وفي معظم أفلام دوالون، بدءاً من أصابع في الرأس (Doigts dans la tête) الذي يستعيد موضوعاً قريباً من فيلم الأم والمومس ووصولاً إلى فيلم القرصانة الذي يدفع أوضاع الجسد إلى الهيجان، تحت أنظار فتاة صغيرة محملقة وقاسية القسمات، يستعمل شكلاً مرناً من أشكال اللوحة الثنائية، ويستطيع أن يبيّن أقاصي الوضعيات التي يراوح الجسد بينها. وفي كل مرة، يشكّل الرسم التنميطي لأوضاع الجسد مسرحة سينمائية تختلف جداً عن مسرحة المسرح. غير أن فيليب غاريل ذهب في هذا الاتجاه إلى أبعد مدى، لأنه صوّر طقساً دينياً للأجساد وربطها بشعائر سرية لا يتألّف شخوصها إلا من مريم ويوسف والطفل يسوع، أو من نظرائهم، كما في أفلام سرير العذراء (Le lit de la vierge) ومريم للذكرى (Marie pour mémoire) والكاشف (Le révélateur) و**الطفل السري** (L'enfant secret). غير أن تلك السينما لم تكن سينما قديسين، مع أنها سينما كشف. وإذا كان الطقس الديني سرياً، بالضبط، فلأن غاريل تناول الشخصيات الثلاث "قبل" الحكاية الأسطورية وقبل أن تتحول إلى حكاية أسطورية وأن تشكل قصة مقدسة: والسؤال الذي يطرحه غودار بقوله: "ماذا قال يوسف لمريم قبل مجيء الطفل؟"، ولا يكشف فقط خطة لغودار، بل يختصر حصيلة ما توصّل إليه غاريل. فالجلال الكهنوتي المسرحي للشخصيات، الواضح في أفلامه الأولى، صار شيئاً فشيئاً يرتبط بفيزياء الأجساد الرئيسية. وما عبّر

= المتجاوران يتأملان أيديهما المجتمعة باهتمام. وفجأة يسقطان؛ ولا نعرف من منهما أسقط الآخر، ونظن أن أيديهما هي التي قلبتهما أرضاً (*La pornographie*, Julliard, p. 157).

عنه غاريل في السينما هو مشكلة الأجساد الثلاثة: الرجل والمرأة والطفل. وتتحول القصة المقدسة إلى ملحمة. البداية الجميلة لفيلم الكاشف ترينا الطفل المستلقي فوق الخزانة في الظلام، ثم تُظهر لنا الباب وهو ينفتح على طيف الأب المسلطة عليه الأضواء، ثم يعرض لنا الأم أمامه وهي جاثية. كل منهم سيحتضن واحداً من الاثنين الآخرين؛ وفقاً لتركيبات ثلاثة، وفوق سرير واسع يشبه غيمة تحط على الأرض. ويحدث أن الطفل المذكور باستمرار يغيب (كما في فيلم مريم للذكرى)، أو أنه طفل آخر مختلف عن الطفل الذي نراه (كما في فيلم الطفل السري): وتلك دلالة على أن مشكلة الأجسام الثلاثة ما زالت عصية على الحل من الناحية السينمائية وأيضاً الفيزيائية. والطفل هو النقطة الإشكالية بالذات. وحوله يتكوّن الجيستوس كما في فيلم باريس كما سترى بعد عشرين سنة ("شارع فونتين"): الوضع الأول هو لرجل راح يروي قصة امرأة كانت تقول "أريد طفلاً" وتختفي؛ والوضع الثاني هو للرجل ذاته جالساً عند امرأة وينتظر؛ الوضع الثالث، يصبح الرجل والمرأة عاشقين، وفيه أوضاع جسدية ووضعيات؛ الوضع الرابع، ينفصلان، ويريد أن يراها، ولكنها أخبرته أنها رزقت بطفل، وقد مات؛ الوضع الخامس، يعلم الرجل أنها وُجدت ميتة، فينتحر، ويتأرجح جسده ببطء على امتداد صورة صارت ثلجية، كما في وضعية لا تعرف أن تنتهي. ويظهر الطفل هكذا، كما لو أنه النقطة، التي لا يمكن بتّها، وبناءً عليها تتوزع أوضاع رجل وامرأة. وعند غاريل، شكل اللوحة المزدوجة يفرض نفسه إذن حول نقطة محورية فارغة هي بمثابة حدّ لا يمكن بلوغه وهو قطيعة غير منطقية. ولا يوزع هذا الشكل الأوضاع فقط، بل يوزع الأبيض والأسود والبارد والحار، أسوة بالشروط التي تتعلق بها الأوضاع أو العناصر التي تُصنع منها الأجساد. في فيلم التركيز نرى غرفتين ملونتين إحداهما باردة والأخرى حارة، وتحيطان بالسرير من جانبيه. وفي فيلم سرير العذراء نرى المنظرين الكبيرين، نرى القرية العربية البيضاء والقلعة الداكنة في مقاطعة بريتاني الفرنسية، ونرى سر المسيح والبحث عن الغرال

[كأس العشاء السري]. وهما الجزآن المتمايزان في فيلم الليل حرية (Liber-té la nuit)، فثمة الصورة السوداء للثنائي وفيها يخون الرجل المرأة (المرأة المهجورة التي تنسج الصوف باكية في المسرح المظلم والفارغ)، والصورة البيضاء للثنائي وفيها تخون المرأة الرجل (وتتعانق الشخصيتان في حقل يُجفف فيه الغسيل، وتخفق الريح غطاء السرير فيغطيهما ويغطي الشاشة). إنها المراوحة بين الحار والبارد، حرارة صادرة عن نار أو عن ضوء يشعّ في الليل، ولكن أيضاً برودة المخدّر الأبيض العالق في قطعة جليد (كما في فيلم الطفل السري الذي نشاهد فيه، خلف الواجهة الزجاجية للمقهى، الرجل الذي يدير لنا ظهره، ونرى في الواجهة الزجاجية صورة المرأة من الخلف وهي تقطع الشارع لتلتقي ببائع المخدرات). وعند غاريل، يصبح العرض المفرط والعرض المبتور، والأبيض والأسود، والبارد والحار، يصبح من مكونات الجسد ومن عناصر وضعياته[14]. إن المقولات هي التي تعطي "جسداً".

إن "غياب الصورة"، وإن الشاشة السوداء أو الشاشة البيضاء، لها أهمية حاسمة في السينما المعاصرة. والسبب – كما أظهر ذلك نويل بورش – هو أنه لم يعد لها وظيفةُ علاماتِ الوقف اللغوية فقط، على طريقة التقييد، بل إنها تدخل في علاقة جدلية بين الصورة وغيابها وتأخذ قيمة بنيوية بالتحديد (وهذا ما حصل في السينما التجريبية، في فيلم أفكار حول الأسْوَد (Reflexions on Black) لستانلي براكاج)[15]. ويبدو لنا

---

(14) Jean Douchet ("La cinéma autophagique de Philippe Garrel," dans: *Garrel composé par Gérard Courant*, studio 43):

"ثمة إحساسات تتجلى فيهما العزلة والبرد والحر الكاوي. إن أتاناتور مثلاً هو فيلم عن النار. أما فيلم الجرح الداخلي (*La cicatrice intérieure*) فهو فيلم عن النار والجليد. (...) إن فكرة الحار والحارق والمحموم والشديد تعزز الطابع الأساسي لعالم متجمّد".

(15) Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 85 – 86.

أن هذه القيمة الجديدة للشاشة السوداء أو البيضاء تتناسب مع السمات المحللة سابقاً: فمن جهة لم يعد المهم هو ترابط الصور وطريقة ترابطها، بل الفجوة القائمة بين صورتين؛ ومن جهة أخرى لم يعد القطع بين مجموعة من الصور قطعاً منطقياً يدل على نهاية إحداها أو على بداية أخرى، بل قطعاً غير منطقي لا ينتمي لا إلى هذه الصورة ولا إلى تلك، ويستمد قيمته من ذاته. لقد عرف غاريل أن يعطي هذه القطوع اللامنطقية كثافة خارقة، بحيث لا تنتهي سلسلة الصور السابقة ، مثلما أن سلسلة الصور اللاحقة ليس لها بداية، وتلتقي السلسلتان في الشاشة البيضاء أو السوداء كحدهما المشترك. وهكذا فإن الشاشة المستعملة تصبح ركيزة للتغيرات: الشاشة السوداء والصورة المنقوصة المعروضة، والأسود العميق الذي ينبئ بوجود أحجام داكنة راحت تتشكل، أو الأسود المميز بنقطة مضيئة ثابتة أو متحركة، وجميع التداخلات بين الأسود والناري؛ والشاشة البيضاء والصورة المعروضة بإسراف، والصورة اللبنية أو الثلجية التي ستتجسد حبيباتها الراقصة... وفي فيلم الطفل السري، غالباً ما تولّد اللقطة الومضة الصورَ وتجمع طاقات الأسود والأبيض. إذا استعرضنا جميع أعمال غاريل، لوجدنا أن الشاشة السوداء أو البيضاء لم تعد لها قيمة بنيوية فقط بل توليدية: فتبدلاتها وتدرجاتها اكتسبت طاقة لتشكيل الأجساد (الأجساد البدئية آنذاك، الرجل والمرأة والطفل)، والطاقة لتكوين وضعيات[16]. ربما

---

(16) يقول آلان فيليبون (in: *Garrel*, studio 43): "عما يتكلم فيلم الجرح الداخلي، إلّا عن الولادة والخلق؟ نحن هنا في عالم سبق عالمنا، ونحن في ماض أو مستقبل ليس لهما تاريخ، وهذا لا يهم. (...) لقد شهدنا مؤخراً ولادة، فالطفل بملامحه العديدة سيكون محور خيال الفيلم. (...) وإذا استُحضرت النار والأرض والماء في فيلم الجرح الداخلي كما في الأزمان الأولى للكون، فلأنها عناصر أولى لعالم سيولد وسيمنحه الكلام حياة". ولكن فيليب كركاسون في مقالة حديثة ((*Cinématographe*, no. 87 (Mars 1983) ذكر فيلم أزرق الأصول (*Le bleu des origines*) (بالأبيض والأسود) قال: "إن ذلك هو لون التكوين، أي ما يسبق التاريخ ويعقبه بكل تأكيد، إنه الغطاء النشوري لا للسينما فقط، بل لكل تصوّر تستمد الشخصيات منه منابعها".

كانت تلك الحالة الأولى لسينما تكوينية: كوّنت الأجساد، وبالآتي بثت فينا من جديد الإيمان بالعالم وأعادت لنا صوابنا... من المشكوك فيه أن تكفي السينما لتحقيق ذلك؛ ولكن إذا غدا العالم سينما رديئة لم نعد نؤمن به، ألا تستطيع سينما حقيقية أن تسهم في تزويدنا ببواعث الإيمان بالعالم وبالأجساد المغشي عليها؟ إن الثمن المدفوع في السينما وفي أي ميدان آخر كان دائماً مجابهة مع الجنون[17].

بأي معنى كان غاريل واحداً من أعظم المخرجين المعاصرين والذي – للأسف – لن تحقق أفلامه تأثيرها إلا بعد مدة طويلة مع أنها زوّدت السينما طاقات ما زالت غير معروفة كما يجب؟ يجب العودة إلى مشكلة قديمة جداً تعارض فيها المسرح مع السينما. يعترض المغرمون بالمسرح قائلين إن السينما تفتقر دوماً إلى شيء ما، وأعني بذلك الحضور، حضور الأجساد الذي بقي حكراً على المسرح: لم ترِنا السينما إلا موجات أو جسيمات راعشة أخفت بها الأجساد. وعندما عاد أندريه بازان إلى طرح المشكلة بحث عن طريقة أخرى للحضور في السينما تضارع طريقة المسرح، لا بل تستطيع أن تزايد عليها، وبوسائل أخرى[18]. ولكن إذا لم توفّر لنا السينما حضوراً للجسد، ولا يمكنها توفيره لنا، فلأنها طرحت هدفاً آخر: إنها تنشر فوقنا "ليلاً تجريبياً" أو فضاء أبيض، وتعمل من خلال "حبيبات راعشة" و"غبار مشع"، وتعتري المرئيَ بتشوّش أساسي، العالمَ بضربٍ من الانتظار، ما يتناقض مع كل إدراك طبيعي. ما تُنتجه السينما على هذا النحو هو تكوين "جسد مجهول" غاب عنا، كما غاب اللامفكر فيه في الفكر، وكما

---

(17) أحياناً يذكر غاريل تاريخه الشخصي الذي يختلط بأعماله، قال: "في نهاية فيلم مهد من كريستال (*Berceau de cristal*) تنتحر الفتاة، وفي مكان ما، كأنني قلت في فيلم مريم للذكرى: يأتي الجنون بسرعة (...)، إلى أن أطبق عليَّ الجنون. ولكنني بالسينما استعدت عقلي" ((*Cahiers du cinéma*, no. 287 (avril 1978)).

(18) André Bazin, *Qu'est - ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, "Théâtre et cinéma II", pp. 150 sq.

تناءت ولادة المرئي عن الرؤية. وهذه الإجابات التي تغيّر المشكلة هي إجابات جان لويس شيفر في كتاب (L'homme ordinaire du cinéma) [**رجل السينما العادي**]. وفحواها هو أن السينما لا تتوخى تشكيلاً جديداً لحضور الأجساد، من خلال الإدراك والعقل، بل القيام بتكوين أولي للأجساد، تبعاً للون أبيض أو أسود أو رمادي (أو حتى تبعاً للألوان)، وتبعاً "لبداية المرئي الذي لم يأخذ بعد شكلاً ولم يصبح فعلاً" هل هذا هو مشروع بريسون في فيلمه تكوين (Genèse)؟ والحال أن الأمثلة المتفرقة التي بحث عنها شيفر في تاريخ السينما، عند دراير وعند كوروساوا، نعتقد أن غاريل هو الذي استخلص منها، ليس استعادة منتظمة، بل استخلص استلهاماً مجدِّداً يجعل السينما تتطابق مع جوهرها بالذات، وعلى الأقل بأحد جواهرها. أي أنه استخلص قضيةً، وعمليةً تتشكل فيها الأجساد انطلاقاً من الصورة الحيادية، الصورة البيضاء أو السوداء، الثلجية أو الوامضة. صحيح أن المشكلة ليست مشكلة حضور للأجساد، بل مشكلة إيمان قادر على منحنا العالم والجسد انطلاقاً مما يعنيه غيابهما. يجب على الكاميرا أن تبتكر الحركات والأوضاع التي تتماشى مع ولادة الأجساد، والتي تكوّن التعاقب الشكلي لوضعياتها البدئية. هذا الجانب الخاص لغاريل في سينما الأجساد، سنجده في هندسة تشكل العالم بدورها، مستعينة بنقاط ودوائر وأنصاف دوائر. وهذا يشبه قليلاً ما تصوره الرسام سيزان عندما رأى أن فجر العالم مرتبط بالنقطة وبالسطح والحجم والمقطع، ليس كأشكال مجردة، بل كتكوين وولادة. في فيلم الكاشف تكون المرأة في الغالب هي النقطة الثابتة وغير المتحركة والنافية، في حين أن الطفل يدور حول المرأة، وحول السرير، وحول الأشجار، وأن الرجل يقوم بأنصاف دورات تحافظ على علاقته بالمرأة والطفل. وفي فيلم الأطفال المتشاكسون (Les enfants désaccordés)، نرى أن الكاميرا، التي تشكل منذ البداية نقطة ثابتة إزاء الرقص، تبدأ في الدوران حول راقصَين اثنين يتقاربان ويتناءيان وفقاً لإيقاعهما ووفقاً لتبدل الضوء؛ وفي بداية فيلم الجرح الداخلي، تمكّن لقطة

التنقيل من أن تقوم الشخصية بدورة كاملة، وتظل الكاميرا مثبتة عليها، كما لو أن الشخصية بدأت تنتقل جانبياً لتلتقي مع ذلك بالمُحاور ذاته؛ وفي فيلم مريم للذكرى، بينما تكون مريم معتقَلة في العيادة، يدور يوسف ناظراً إلى الكاميرا التي تبدّل موقعها كما لو كانت بالتتالي في سيارات شتى فوق موزّع طرقي. في كل مرة يُبنى المكان حسب علاقته بالأجساد. وما يصلح للأجساد الثلاثة الأصلية يصلح للثالوث الآخر، أي للشخصيات والسينمائي والكاميرا: فوضعها في "أفضل وضعية ممكنة، بالمعنى المسمى بـ "التشكيل النجمي" يدل على أنها في الوضع الملائم من الناحية الفلكية"[19].

ما يتميز به جاك دوالون، هو وضع الجسد العالق بين مجموعتين، أو عالق على التوالي بمجموعتين حصريتين. كان تروفو قد شق الطريق (في فيلميه جول وجيم (Jules et Jim) والإنجيلزيتان (Les deux Anglaises)، وتمكن أوستاش، في فيلم الأم والمومس، من بناء المكان الخاص باللاخيار. ولكن دوالون جدّد واستكشف ذلك المكان المبهم. فالشخصية/ الجسد، وأجير الخباز في فيلم أصابع في الرأس، والزوج في فيلم المرأة الباكية (La femme qui pleure)، والمرأة الشابة في فيلم القرصانة، تراوح كلها بين امرأتين أو بين امرأة ورجل، ولا سيَّما بين مجموعتين وأسلوبين في الحياة ومجموعَين يطالبان بأوضاع مختلفة. نستطيع القول دائماً إن أحد المجموعين يتفوق: فالفتاة العابرة تعيد الخبّاز إلى خطيبته الوفية؛ والمرأة اللعوب تعيد الرجل إلى المرأة الباكية منذ أن أدركت أنها بالذات ليست إلا حجّة أو ذريعة. وفي فيلم القرصانة، إذا بدا أن التفوق غير مثبت مسبقاً، فإنه يشكل – حسب تصريحات دوالون بالذات – الرهان على مزايدة يجب أن تبتّ في حياة البطلة أو أن يُساوم عليها.

---

(19) Alain Philippon, "L'enfant-cinéma," no. 344 (Février 1983), p. 29, وحول الحركة والجسد عند غاريل، انظر: Jean Narboni, "Le lieu dit," *Cahiers du cinéma*, no. 204 (Septembre 1968).

ولكن يوجد شيء آخر. وهذا لا يعني أن الشخصية تجد نفسها مترددة. بل يبدو بالأحرى أن المجموعين متمايزان فعلاً، وأن الشخصية، أو بالأحرى الجسد داخل الشخصية، لا يمتلك أية وسيلة للاختيار بين الاثنين. ويجد نفسه في وضعية مستحيلة. الشخصية عند دوالون هي وضع لا يخوّلها اكتناه ما هو متمايز: فهي ليست مترددة من الناحية النفسية، بل على العكس من ذلك. ولكن تفوّق أحد المجموعين لا يفيدها في شيء، لأنه يسكن جسدها كأنه يسكن منطقة غامضة مستغلقة. من هي الأم، ومن هي المومس؟ لئن ملنا نحو الشخصية، فهذا لا يغير شيئاً. سيحافظ جسدها دائماً على صفة العجز عن البت، الذي هو معبرها إلى الحياة. هنا قد تتعارض سينما الجسد مع سينما الفعل معارضة شديدة. تفترض الصورة/ الفعل وجود حيِّز تتوازع فيه الغايات والعقبات والوسائل والتبعيات، والرئيسي والثانوي، وأشكال التفوق والرذل: أي كل حيِّز يمكن أن نسميه حيزاً تجسيمياً [بثلاثة أبعاد]. ولكن الجسد أولاً مأسور في حيِّز آخر، تلتقي فيه المجاميع المتفرقة وتتنافس، دون التمكن من تنظيم نفسها حسب ترسيمات حسية حركية. ويعتمد أحدها على الآخر في تأرجح بين الرؤى التي تحول دون تبيّنها رغم تمايزهما وعدم توافقهما. إنه حيِّز سبق الفعل، حيِّز يراود طفلاً أو بهلولاً، أو كليهما في آن. إنه حيِّز سبق التجسيم، كما في مراوحة نفسية لا تحيل إلى تردد عقلي، بل إلى تردد جسدي. لا يتحدد العائق، كما في الصورة/ الفعل بناء على غايات ووسائل توحد المجموع، ولكنه يتوزع في "تعددية أشكال الحضور في العالم"، ولا ينتمي إلى مجاميع متباينة كلها ومع ذلك متعايشة[20]. تكمن قوة دوالون في أنها حوّلت هذا الحيِّز الماقبل تجسيمي، وهذا الحيِّز غير المستقر، إلى سمة تتميز بها سينما الأجساد. وزج

(20) حول هذا الحيز الذي سبق التجسيم الثلاثي، والحيز الذي سبق الفعل، ومراوحة المنظور وتقلّب الروح، انظر جيلبير سيموندون (Gilbert Simondon): *L'individu et sa genèse physico - biologique*, P.U.F, pp. 233 – 234.

بشخصياته في هذا الحيِّز الذي خلقه وتحول فيه النكوص إلى اكتشاف (كما في فيلم الفتاة الضالّة (La fille prodigue)). وهكذا لا يقوّض الصورة/الفعل في السينما الكلاسيكية، بل يكتشف لا خياراً للجسد يشبع العنصر اللامفكر فيه والمعكوس أو يشبه الوجه الآخر للخيار الروحي. وهذا يشبه الحوار الذي ورد في فيلم فلينجُ من يستطيع النجاة لغودار: "هل تختار... كلا لا أختار... هل تختار... كلا لا أختار...".

(2

"أعطني عقلاً"، هذه العبارة قد تكون الوجه الآخر للسينما الحديثة. إنها سينما ذهنية، تختلف عن السينما الفيزيائية. تتوزع السينما التجريبية بين هذين المجالين: فيزياء الجسد اليومي أو الشعائري، و"مثالية" العقل (حسب عبارة بيرتيتو (Bertetto)) الشكلية واللاشكلية. ولكن السينما التجريبية تمايز بينهما حسب سيرورتين، إحداهما تتعلق بالمحسوس والأخرى بالمجرد. ولكن المجرد والمحسوس لا يشكلان معياراً جيداً، في سينما تخلق أكثر مما تجرب. لقد رأينا أن إيزنشتاين كان ينتمي إلى سينما ذهنية أو دماغية اعتبرها محسوسة أكثر من فيزياء الأجساد عند بودوفكين، وأكثر من الشكلانية الفيزيائية عند فيرتوف. لا يقل المحسوس والمجرد من جهة عما هو عليه من الجهة الأخرى: ففي سينما الدماغ وفي سينما الجسد ثمة مقدار متعادل من الشعور والكثافة والهوى. لقد أسس غودار سينما الجسد، وأسس رينيه سينما الدماغ، ولكن واحدهما ليس أكثر تجريداً أو أكثر ملموسية من الآخر. جسد أو دماغ، هذا ما تطالب به السينما كي يعطى لها وهذا ما تعطيه هي نفسَها وما تبتكره هي، كي تبني عملها، حسب اتجاهين يكون كل اتجاه بينهما مجرداً وملموساً في آن. والتمايز ليس بين الملموس والمجرد إذن (إلا في الحالات التجريبية، وهنا تتشوَّش باستمرار تقريباً). وستجد سينما الدماغ الذهنية وسينما الجسد الفيزيائية مصدر التمايز بينهما

في مكان آخر، وهو مصدر متغير جداً، أكان ذلك عند المخرجين الذين يستهويهم أحد القطبين، أو لدى أولئك الذين مع كليهما معاً.

سيكون أنطونيوني المثال الأهم للتعامل مع القطبين. لقد شاء بعضهم أن يجدوا وحدة عمله في الموضوعات المكرسة للعزلة وعدم التواصل، باعتبارهما سمتين من سمات بؤس العالم الحديث. ولكن انطونيوني يرى أننا نخطو خطوتين متباينتين، إحداهما للجسد والأخرى للدماغ. وفي نص جميل رأى أنطونيوني أن معرفتنا لا تتردد في تجديد نفسها، وفي التصدي للتحولات الكبرى، وفي حين أن أخلاقنا وعواطفنا تبقى سجينة قيم غير ملائمة وأساطير لا أحد بات يؤمن بها، ولا تجد كي تتحرر سوى وسائل هزيلة أو كلبية أو شبقية أو عصابية. لا ينتقد أنطونيوني العالم الحديث، الذي "يؤمن" بإمكاناته إيماناً عميقاً: في هذا العالم، ينتقد تعايش دماغ حديث وجسد متعَب ومستهلك وعصابي. بحيث تمر أعمال أنطونيوني أساساً في ثنائية تتماشى مع ملمحي الصورة/ الزمن: سينما الجسد التي تحمّل الجسد كل عبء الماضي وكل متاعب العالم بالإضافة إلى العصاب الحديث؛ ولكنها أيضاً سينما دماغ تكتشف إبداعية العالم، وألوانه التي يستثيرها زمكان جديد، وتكتشف قدراته التي ضاعفت أعدادَها الأدمغةُ الاصطناعية[21]. إذا كان أنطونيوني معلّماً كبيراً في استخدام الألوان، فلأنه

---

(21) ليس العصاب إذن من نتائج العالم الحديث، بل ينتج بالأحرى من انفصالنا عن هذا العالم، ومن عدم تكيفنا مع هذا العالم (انظر (Pierre Leprohon, Seghers, pp. 104-106: على العكس، يتناسب الدماغ مع العالم الحديث، بما في ذلك تمكّنه من نشر أدمغة إلكترونية أو كيميائية: ثمة لقاء بين الدماغ واللون، وهذا لا يعني أنه يكفي لرسم العالم، بل لأن معالجة اللون هي عنصر مهم في إدراك "العالم الجديد" (تصحيح الألوان، الصورة الإلكترونية...). لهذه الأسباب جميعها، سجّل أنطونيوني منعطفاً في أعماله من خلال فيلم الصحراء الحمراء (*Désert rouge*) انظر: "Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard," dans: *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma - Editions du l'étoile,

وفي مشروع لأنطونيوني عنوانه "رقيق تقنياً" يُظهر رجلاً متعباً يموت مستلقياً على =

آمن دائماً بألوان العالم، وبإمكانية خلقها وتجديد معرفتنا الذهنية كلها. وهو ليس مخرجاً يندب حظه لاستحالة التواصل في العالم. بكل بساطة نقول إن العالم مرسوم بألوان رائعة في حين أن الأجساد التي تسكنه ما زالت تافهة وعديمة اللون. ينتظر العالم سكّانه الذين استحوذ عليهم العصاب. ولكن ثمة سبب إضافي للاهتمام بالجسد وسبر متاعبه وضروب عصابه واستخلاص تلاوينه. وحدة أعمال أنطونيوني قائمة على المجابهة بين الجسد/ الشخصية وبين كلاله وماضيه وبين جميع إمكاناته المستقبلية، ولكن المجابهتين تشكلان عالماً واحداً هو هو، تشكلان عالمنا وآماله وقنوطه.

لا تصلح صيغة أنطونيوني إلا له بالذات، فهو الذي ابتكرها. ليست الأجساد معدّة للبلى والفساد، ولا الدماغ معداً للجِدّة والتحديث. ولكن المهم، هو التمكن من صنع سينما دماغ تجمع الطاقات كافة، مثلما كانت سينما الجسد تجمعها هي أيضاً: إنهما إذن أسلوبان مختلفان، واختلافهما لا يفتأ يتغيّر، سينما الجسد عند غودار وسينما الدماغ عند رينيه، وسينما الجسد عند كاسافيتز: وسينما الدماغ عند كوبريك (Kubrick). ليس ثمة فكر في الجسد يقلّ عن الصدمة والعنف في الدماغ. ولا يوجد في أحدهما شعور أقل مما هو عند الآخر. فالدماغ يأمر الجسد الذي هو ليس زائدة، لكن كذلك الجسد يأمر الدماغ الذي هو جزء منه ليس إلا: وفي كلتا الحالتين، لن تكون الأوضاع الجسدية هي ذاتها، ولا الجيستوس الدماغي هو ذاته. من هنا تنبع خصوصية سينما الدماغ، مقارنة بخصوصية سينما الأجساد. إذا تأملنا أعمال كوبريك، لرأينا إلى أي حدّ تظهر منه صورة الدماغ. صحيح أن أوضاع الجسد تبلغ أقصى حدود العنف، ولكنها تتعلّق بالدماغ. ذلك أن العالم نفسه عند كوبريك هو دماغ، وأن هناك تطابقاً بين

= ظهره، وينظر إلى "السماء التي صارت أكثر زرقة، وإلى تلك الزرقة التي أصبحت بلون وردي" (Albatros)).

الدماغ والعالم، شأنه شأن الطاولة الدائرة الكبيرة والمضيئة في فيلم الدكتور فولامور (Docteur Folamour)، والحاسوب العملاق في فيلم 2001 أوذيسة الفضاء (2001 L'Odyssée de l'espace)، وفندق أوفرلوك (Overlook) في فيلم المتألق (Shining). فالحجر الأسود في فيلم 2001 يتناول الحالات الكونية، كما يتناول الحالات الدماغية: إنه روح عوالم ثلاثة هي الأرض والشمس والقمر، ولكنه أيضاً رشيم الأدمغة الثلاثة: الدماغ الحيواني والبشري والآلي. إذا ما جدّد كوبريك موضوع الرحلة المسارّية، فلأن كل رحلة في ربوع العالم هي استكشاف للدماغ. العالم/ الدماغ هو البرتقالة الآلية (L'orange mécanique)، أو هو لعبة شطرنج كروية يستطيع الجنرال فيها أن يقدّر حظوظه من الترفيع حسب نسبة الجنود القتلى والمواقع التي احتلّها (كما في فيلم دروب المجد (Les sentiers de la gloire). ولكن إذا اختلّ الحساب، وإذا تعطل الحاسوب، فلأن الدماغ ليس منظومة عاقلة أكثر من أن العالم منظومة معقولة. فتطابق العالم والدماغ، أي الآلية الحركية، لا يشكّل كلًّا، بل بالأحرى حداً وغشاء رقيقاً يربط بين خارج وداخل، ويجعلهما حاضرين معاً أو يجابهما ويواجههما. الداخل[22] هو كوزمولوجيا المجرّات، هو المستقبل والتطور، هو ما فوق الطبيعة الذي يفجِّر العالم. القوتان هما قوتا الموت اللتان تتعانقان وتتبادلان الأدوار، وتغدوان عصيتين على التمييز في الحصيلة. فالعنف المجنون لأليكس، في فيلم البرتقالة الآلية، يمثل قوة الخارج قبل أن تنتقل إلى خدمة نظام داخلي مجنون. في أوذيسة الفضاء، الشخص الآلي يتعطل من الداخل، قبل أن يتعرض لجراحة التلافيف الدماغية من طرف رائد الفضاء الذي يدلف من الخارج. وفي فيلم المتألق، كيف يمكن البت في ما يأتي من الخارج وفي ما يأتي من الداخل، وفي الإدراكات التي تتجاوز

(22) الداخل هو علم النفس وهو الماضي وهو ارتداد لأي علم نفس في الأعماق الذي ينصب في الدماغ (المترجم).

الحواس وفي الإسقاطات الهلوسية[23]؟ فالعالم/ الدماغ لا ينفصل قطعاً عن قوى الموت التي تخترق الغشاء الرقيق من كلا جانبيه. إلا إذا حصلت مصالحة في بُعد آخر، وحصلت ولادة جديدة في الغشاء الذي سيصنع الوئام بين الخارج والداخل وسيخلق عالماً/ دماغاً يكون بمثابة كلية في انسجام الفضاءات. في نهاية أوذيسة الفضاء، نرى أن كرة الجنين وكرة الأرض، وفقاً لبعد رابع، تمتلكان فرصة للدخول في علاقة جديدة غير متكافئة وغير معروفة ستحوّل الموت إلى حياة جديدة.

في فرنسا، وبينما كانت الموجة الجديدة تشق الطريق أمام سينما الأجساد التي كانت تستنفر الفكر، كان رينيه يخلق سينما الدماغ التي كانت توظف الأجساد. رأينا كيف أن حالات العالم والدماغ وجدت تعبيرها المشترك في الأطوار البيولوجية السيكولوجية، كما في فيلم عمّي الأميركي (الأدمغة الثلاثة)، أو في العصور التاريخية، كما في فيلم الحياة رواية (العصور الثلاثة). المناظر الطبيعية هي حالات ذهنية خالصة وترسيمات خرائط، ويبلور بعضها بعضاً، وتتهندس وتتفلّز (كما في فيلم الحب حتى الموت (L'amour à mort)). تماثُل الدماغ والعالم هو العلم العقلي، كما في فيلم أحبك أحبك، وقد يكون التنظيم الجهنمي لمعسكرات الإبادة؛ ولكن قد يكون أيضاً البنية الكونية الروحية للمكتبة الوطنية[24]. وعند رينيه لا يظهر هذا التماثل كثيراً داخل كل معين أقل مما يظهر على مستوى غشاء رقيق مستقطب لا يكف عن خلق تواصل وتبادل بين

---

(23) نحيل إلى التحليلات الجوهرية لميشال سيمان لا سيما تحليله لـ أوذيسة الفضاء والمتألق، في كتابه: *Kubrick*, Calmann-Lévy.

(24) يحرّك رينيه عالماً له: (حول فيلم ذاكرة العالم كلها *Toute la mémoire du monde*) انظر: Bounoure, *Alain Resnais*, Seghers, p. 67,
صورة دماغنا. ما يحدث أمام عدسة كاميرته يتحول فجأة، ومن الواقع التوثيقي ننتقل بهدوء إلى واقع آخر (...)، وهو كناية عن ديكور مقلوب يحيل علينا صورتنا الخاصة. وهكذا نرى أن أمين المكتبة اتخذ وجه مراسل عصبي المزاج وعصبوني".

أشكال الخارج وأشكال الداخل النسبية، ولا يتوقف عن إيجاد روابط بينها وعن تمديدها ودمجها. ليس ذلك عنصراً كلياً، بل هو بالأحرى كمنطقتين تتواصلان أو تتقاربان بحيث تكفّان عن التناظر والتزامن، كما الحال في نصفي دماغ "ستافيسكي"[25]. في فيلم عناية إلهية، تكمن القذيفة في الوضع الجسدي للروائي العجوز المدمن على الكحول، الذي يتفرقع في كل اتجاه، ولكنها تكمن أيضاً في حالة الكون الذي يلمع فيه البرق ويزمزم الرعد، وفي الحالة الاجتماعية التي هي أشبه برشّاش حربي وصليات. وهذا الغشاء الرقيق الذي يجعل الخارج والداخل متداخلين يسمى الذاكرة. إذا كانت الذاكرة الموضوع الظاهر لرينيه، فلا مجال للبحث عن مضمون كامن يكون أكثر رهافة، ويفضَّل تقييم التحول الذي أجراه رينيه لمفهوم الذاكرة (وهو تحول تضاهي أهميته التحولات التي أجراها مارسيل بروست أو هنري برغسون). ذلك أن الذاكرة ليست الملَكة التي تمتلك الذكريات: بل هي الغشاء الرقيق الذي – بطرق متعددة (كالاستمرار والانفصال والتشميل... إلخ.) – يطابق مستويات الماضي مع طبقات الواقع، الأولى منها تنطلق من داخل حاضر باستمرار، والأخرى تنتج عن خارج قادم باستمرار، وكلتاهما تنخران الحاضر الذي لم يعد سوى اللقاء بينهما. لقد تم تحليل هذه المواضيع آنفاً؛ وإذا كانت سينما الأجساد تحيل على الأخص إلى جانب من جوانب الصورة/ الزمن المباشرة، وإلى تسلسل الزمن حسْب ما هو قبل وما هو بعد، فإن سينما الدماغ تطور الملمح الآخر، أي نظام الزمن حسب تعايش علائقه الخاصة.

وإذا ما خلقت الذاكرة تواصلاً بين أشكال الخارج وأشكال الداخل، كبواطن وخوارج، يترتب على الخارج والداخل المطلقين أن يتجابها وأن يتواجدا معاً. لقد بيّن رينيه بريدال أن معسكرات أوشفيتز

---

(25) انظر المقابلة التي استشهد بها بينانون: *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock, p. 177.

والمدينة هيروشيما ظلّا الأفق لكافة أعمال رينيه، وأن البطل عند رينيه قريب من "البطل اللعازري" [الذي أعيد إلى الحياة بعد أن مات]، والذي جعل منه كيرول (Cayrol) الروح التي تبث الحياة في الرواية الجديدة، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعسكرات الإبادة[26]. الشخصية في سينما رينيه هي بالضرورة شخصية لعازرية لأنها تعود من الموت ومن عالم الأموات، لقد عرفت الموت ووُلدت من الموت، واحتفظت باضطراباته الحسية الحركية. حتى ولو أنها لم تعرف أوشفيتز شخصياً، وحتى ولو أنها لم تكن موجودة في هيروشيما شخصياً... لقد مرّت بموت سريري، وولدت من موت ظاهري، وعادت من بين الأموات، عادت من أوشفيتز وهيروشيما وغيرنيكا وحرب الجزائر. لم ينتحر بطل فيلم **أحبك أحبك** فحسب، لقد ذكر اسم كاثرين المرأة المعشوقة، كأنها مستنقع وبحر في حالة الجزْر، وليل، ووحل، وكلها تجعل الأموات يغرقون ويشبعون غرقاً. وهذا ما قالته إحدى شخصيات فيلم ستافيسكي. وخلف جميع طبقات الذاكرة، ندرك أن هناك تلاطماً يحيق بهذه الطبقات، وأن هذا الموت الداخلي يشكّل مطلقاً من المطلقات، ومنه يولد من جديد ذاك الذي استطاع أن ينجو منه. والذي نجا من الموت، والذي استطاع أن يولد من جديد، يذهب حتماً إلى موت ما في داخله، ويغدو له الوجه الآخر للمطلق. وفي فيلم أحبك أحبك يلتقي الموتان، موت الداخل الذي تعود منه الشخصية، وموت الخارج الذي يحدث له. أما فيلم الحب حتى الموت، الذي نرى أنه أحد الأفلام الأكثر طموحاً في تاريخ السينما، فينطلق من الموت السريري الذي يُبعث منه البطل ثانية ليصل إلى الموت النهائي الذي ينحدر إليه، أي أنه ينحدر إلى "ساقية عميقة نوعاً ما" تفصل بينهما كليهما (من الواضح أن الطبيب لم يخطئ في المرة الأولى، ولم يشبَّه له، لقد حدث موت ظاهر أو سريري، أو

---

(26) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, ch.VIII. Cayrol, "Pour un romanesque lazaréen," *Corps étrangers*, 10 - 18.

موت دماغي). من موت إلى آخر، نرى أن الداخل المطلق وأن الخارج المطلق يتواصلان، فالداخل هو أعمق من جميع طبقات الماضي، والخارج هو أبعد من جميع طبقات الواقع الخارجي. وبين الاثنين، وبين ما يفصل بينهما، كأن الأرواح الهائمة هي التي تسكن الدماغ/ العالم ولو للحظة: لقد "أصر رينيه على الاحتفاظ بالطابع الشبحي للكائنات التي يصوّرها، وإلى الإبقاء عليها في شبه عالم يعجّ بالأشباح التي تنضوي في عالمنا الذهني؛ وهؤلاء الأبطال المقرورون (...) يرتدون ثياباً دافئة بالأحرى ولا علاقة لها بالزمن"[27]. شخصيات رينيه لا تعود من أوشفيتز أو هيروشيما فقط، بل هي بطريقة أخرى شخصيات فلاسفة ومفكرين وأصحاب تمحيص. فالفلاسفة أشخاص عرفوا الموت وولدوا منه، ويذهبون نحو موت آخر، قد يكون هو هو ربما. في إحدى الحكايات البهيجة جداً، تقول بولين هارفي (Pauline Harvey) إنها لا تفقه شيئاً في الفلسفة، ولكنها تحب الفلاسفة كثيراً، لأنهم يخلقون عندها انطباعاً مزدوجاً: إنهم يظنون أنهم ماتوا، وأنهم عبروا نهر الموت؛ ويظنون أيضاً أنهم – على الرغم من أنهم ماتوا – ما زالوا يعيشون، ولكنهم يعيشون مقرورين ومتعَبين وحذرين[28]. وتقول بولين هارفي إن ذلك سيكون خطأً مزدوجاً يثير الضحك لديها. نرى نحن أن تلك هي حقيقة مزدوجة، مع أنها تثير الضحك هي أيضاً: فالفيلسوف هو الشخص الذي يظن أنه عاد من بين الأموات، أكان ذلك عن خطأ أو عن

---

(27) Jean-Claude Bonnet, à propos de "*L'amour à mort*," dans: *Cinématographe*, no. 103 (Octobre 1984), p. 40,

يُصرّ بونيه على الوظيفة التي يزاولها الرجل والمرأة: آثاري يهتم بالماضي، عالمة نبات تهتم بالمستقبل؛ فإذا عرف الرجل الموت من الداخل، فإن الموت يدعو المرأة إلى الخارج. قال إيشاغبور (Ishaghpour) عن فيلم ستافيسكي: "يتلاقى ماضٍ يزدرد الشخصية، مع مستقبل ينظر إليه على أنه يشكل شخصيته وعلى أنه دسيسة تحطمها" (*D'une image à l'autre*, Médiations, p. 205).

(28) Pauline Harvey, "La danse des atomes et des nébuleuses," dans: *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, Ed. Quinze.

صواب، وأنه يعود إلى عالم الموتى عن بصيرة وتبصر. رجع الفيلسوف من عالم الأموات وعاد إليه، عندما نقول إن شخصيات رينيه هي فلاسفة، لا نريد أن نقول إنها تخوض في الفلسفة، كانت تلك هي العبارة الحية للفلسفة منذ أفلاطون. عندما نقول إن شخصيات رينيه هم فلاسفة فبالتأكيد لا نود أن نقول أن الشخصيات تتكلم فلسفة، ولا نقول إن رينيه "يطبق" على السينما أفكاراً فلسفية، بل إنه ابتكر سينما فلسفة، سينما فكر، سينما جديدة جداً في تاريخ السينما، سينما تحيا بشكل كامل في تاريخ الفلسفة، سينما تشكل مع أنصارها الحتميين عرساً نادراً بين الفلسفة والسينما. إذا كانت للفكر صلة بأوشفيتز وبهيروشيما، فهذا ما أظهره كبار مخرجي السينما، من ويلز إلى رينيه: وهي الطريقة الأكثر جدية هذه المرة.

وهذا يتناقض مع تقديس الموت. فما بين وجهي المطلق، وما بين الموتين، موت الداخل أو الماضي، وموت الخارج أي المستقبل، تشرع الطبقات الداخلية للذاكرة والطبقات الخارجية للواقع في التمازج والاستدامة والانقطاع وتشكيل حياة مفعمة بالحركة، هي حياة الكون والدماغ اللذين يطلقان البروق من قطب إلى آخر. وها هي أرواح الموتى تُنشد أغنية، ولكنها أغنية الحياة. إن فيلم فان غوغ لرينيه هو تحفة فنية لأنه يُظهر أن هجمة الجنون، ما بين الموت الظاهري للداخل، وأن الموت النهائي للداخل كانتحار، وأن طبقات الحياة الداخلية ومستويات العالم الخارجي تتسارع وتستطيل وتتقاطع بسرعات متنامية وصولاً إلى الشاشة السوداء النهائية[29]. لكن بين الإثنين أية بروق ستسطع متمثلة حتى بالحياة؟ من قطب إلى آخر، هناك خلق سيبنى، ولكنه ليس حقيقياً إلا لأنه يتم بين موتين، الموت الظاهري والموت الحقيقي، وهو على جانب من الكثافة بحيث يضيء تلك الفُرجة بينهما. تهبط طبقات الماضي وتصعد

(29) Prédal, pp. 22 - 23.

مستويات الواقع، في معانقات متبادلة هي بروق الحياة: وهو ما سمّاه رينيه بـ "عاطفة" أو "حب"، ولهما وظيفة ذهنية.

لقد قال رينيه مراراً إن ما يهمه هو الآلية الدماغية، والأداء الذهني، وعملية التفكير، ورأى في ذلك العنصرَ الحقيقي للسينما. وهي سينما دماغية أو فكرية، ولكنها ليست تجريدية، لأننا نرى إلى أي مدى تتمثل العاطفة والانفعال أو الهوى بشخوص الدماغ/ العالم الرئيسيين. المسألة هي أن نعرف الفرق بين السينما الفكرية "الكلاسيكية"، كسينما إيزنشتاين مثلاً، والسينما الحديثة، كسينما رينيه. كان إيزنشتاين يماهي السينما بالعملية الفكرية التي تتطور في الدماغ بالضرورة، وتغلّف العاطفة أو الهوى بالضرورة. لقد كانت السينما الفكرية هي الكل الدماغي الذي يجمع بين الانفعال والعنصر العضوي. وقد شابهت تصريحات رينيه تصريحات إيزنشتاين: أي أنها رأت في العملية الدماغية موضوع السينما ومحرّكها[30]. ومع ذلك، تغيّر شيء ما، وهو بالتأكيد مرتبط بالمعرفة العلمية للدماغ، ومرتبط – أكثر من ذلك – بالعلاقة الشخصية مع الدماغ؛ بحيث تغيرت السينما الفكرية، لا لأنها غدت أكثر اقتراباً من المحسوسات (وكانت كذلك منذ البداية)، بل لأن رؤيتنا الدماغَ وعلاقتنا به قد تغيرتا. لقد تطورت الرؤية "الكلاسيكية" وسارت في محورين: محور دمج وتفريق من جهة، ومحور ترابط يتم إما بالتجاور وإما بالتشابه. المحور الأول هو قانون المفهوم: ويشكّل الحركة التي تنضوي دائماً في كلٍّ تعبّر فيه عن التغير، وتتمايز دائماً حسب الموضوعات التي تستقر بينها. يحدد هذا الدمج وهذا التمايز إذن الحركة على أنها حركة مفاهيم. والمحور الثاني هو قانون الصورة: فالتشابه والتجاور يحددان الطريقة التي يتم الانتقال فيها من صورة إلى أخرى. ويتلاقى المحوران، حسب مبدأ التجاذب، ليصلا إلى

---

(30) هذا التقارب بين رينيه وإيزنشتاين، أورده إيشاغبور، ص 190–191.

هوية الصورة المترابطة، ولا تترابط الصور دون أن تستبطن مفهوماً يكون بمثابة كلٍّ يوحد بينهما. ومن هنا يتجلى المثال الأعلى للمعرفة على أنه كلية متناغمة تنشّط هذا التصور الكلاسيكي. وحتى الطابع المفتوح أساساً لا يعرّض هذا النموذج للخطر، بل على العكس من ذلك، لأن "خارج مجال الرؤية" يُظهر ترابطاً يطيل الصور المقدَّمة ويتجاوزها، ولكنه يعبّر أيضاً عن الحل المتغير الذي يجمع السلاسل القابلة للتمديد من الصور (وتمثل ملمحي "خارج مجال الرؤية"). لقد رأينا كيف أن إيزنشتاين، كما لو أن هيغل مخرج سينمائي، قدّم التوليفة الكبرى لهذا التصور: أي الحركة اللولبية المفتوحة، بما فيها من مقاسات مشتركة وتجاذبات. ولم يُخْفِ إيزنشتاين بالذات النموذج الدماغي الذي نشّط التوليفة كلها، والذي حوّل السينما إلى فن دماغي بامتياز، عن طريق الحوار الذاتي الداخلي للدماغ/ العالم: "يتمثل شكل المونتاج في استعادة قوانين العملية الفكرية، الذي بدوره يستعيد الواقع المتحرك أثناء تحقّقه". ذلك أن الدماغ كان التنظيم العمودي للدمج والتمايز في آن معاً، وكان التنظيم الأفقي للترابط. وعلاقتنا بالدماغ قد اتبعت لمدة طويلة هذين المحورين. لا شك في أن برغسون (الذي كان مع شوبنهاور أحد الفلاسفة القلائل الذي اقترح مفهوماً جديداً للدماغ) قد أجرى تحولاً عميقاً: فلم يعد الدماغ سوى فاصل وفراغ، ولا شيء غير الفراغ، بين تحريض واستجابة. ولكن، مهما كان هذا الاكتشاف مهماً، فإن هذا الفاصل يبقى خاضعاً لكل دامج يتجسد فيه، مثلما يتجسد في الترابطات التي تخطّته[31]. وفي مجال آخر، نستطيع القول إن الألسنية أبقت على النموذج الدماغي الكلاسيكي، أكان في مجالي المجاز والكناية (التشابه والتجاور) أم في مجالي التركيب والاستبدال (الدمج والتمايز)[32].

---

(31) Bergson, *MM*, ch. III.

(32) نجد ذلك عند ياكوبسون (في كتابه: *Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit). الذي اعترف بالمحورين، مع أنه حبّذ المحور الترابطي. يجب أيضاً أن ندرس استدامة النموذج الدماغي عند تشومسكي. لفهم السينما، تطرح المسألة في السيمياء =

لقد تطورت المعرفة العلمية للدماغ وخلقت تصنيفات جديدة. لقد وصلت الأمور إلى حد من التعقيد بحيث لن يسعنا التكلم عن قطيعة، بل بالأحرى عن توجهات جديدة لا تؤثر في الحصيلة على القطيعة مع الصورة الكلاسيكية. ولكن قد تتغير علاقتنا بالدماغ في الآن ذاته، وتكرّس، من جانبها وخارج كل علم، القطيعةَ مع العلاقة القديمة. فمن جهة تحيل العملية العضوية للدمج والتمايز إلى مزيد من مستويات الجوانية والبرانية النسبيتين، وتحيل بواسطتهما إلى خارج وداخل مطلقين ومترابطين طوبولوجياً: لقد اكتُشف مكان طوبولوجي دماغي كان يمرّ عبر المستويات النسبية للوصول إلى حضور مشترك لداخل أعمق من كل حيز داخلي، وإلى خارج أبعد من كل حيز خارجي[33]. ومن جهة أخرى فإن عملية الترابط ازدادت اصطداماً بانقطاعات تصيب الشبكة المستمرة للدماغ صغيرة جداً في كل مكان، ولم تكن فقط بمثابة فراغات يجب تجاوزها، بل كانت آليات احتمالية تسري في كل لحظة بين إرسال أو استقبال رسالة تشاركية: فكان ذلك اكتشافاً لحيِّز دماغي أرجحي أو شبه عابر، "an uncertain system" منظومة غير واضحة[34]. في ظل هذين الملمحين نستطيع ربما أن نعرّف

= المتأثرة بالألسنية: ما هو النموذج الدماغي الضمني الذي يضمّ العلاقة بين السينما واللغة، عند كريستيان ميتز على سبيل المثال؟ أثناء تطور هذه السينما، يبدو لنا أن فرانسوا جوست هو الأكثر إدراكاً للمشكلة: تقتضي تحليلاته نموذجاً دماغياً آخر، مع أنه لم يعالج هذه المسألة مباشرة، في نظرنا.

(33) حلل جيلبير سيموندون مختلف النقاط هذه: كيف تحيل عملية الدمج والتمايز على توزيع نسبي للأوساط الداخلية والخارجية العضوية؛ وكيف تحيل هذه الأوساط بدورها على "جوانية وبرانية مطلقتين" وتتبدى في البنية الطوبولوجية للدماغ (ص 260–265): "ولا يمكن تمثيل قشرة الدماغ بطريقة إقليدية على نحو صائب".

(34) هذه مشكلة المشابك العصبونية والنقل الكهربائي والكيميائي لعصبون نحو آخر: انظر: Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Fayard, pp.108 sq.,

لقد كان اكتشاف المشابك العصبونية كافياً لتقويض الفكرة القائلة بوجود شبكة دماغية مستمرة، ما دامت قد فرضت نقاطاً أو انقطاعات لا يمكن اختزالها. ولكن في حالة مشابك النقل الكهربائي، يبدو لنا أن الانقطاع أو النقطة يمكن أن ينعتا

الدماغ على أنه منظومة غير ممركزة[35]. وليس بتأثير من العلم تتغير علاقتنا بالدماغ – بل قد يكون العكس هو الصحيح – وعلاقتنا بالدماغ الذي تغيّر أولاً وقاد العلم بشيء من الغموض. يتكلم علم النفس كثيراً عن علاقة معيشة مع الجسد، مع جسد معيش، ولا يتكلم عن دماغ معيش إلا قليلاً. إن علاقتنا المعيشة بالدماغ تصبح أكثر هشاشة، وأقل "إقليدية" وتمر بميتات دماغية قصيرة. ويصير الدماغ مشكلتنا أو مرضنا أو شغفنا، أكثر منه اتقاننا أو حلّنا أو قرارنا. إننا لا نقلّد أرتو، ولكن أرتو قد عاش وقال عن الدماغ شيئاً يعنينا كلنا: إن "هوائياته تتوجه نحو العنصر غير المرئي"، وتنزع قابليته إلى "تكرار قيامة من بين الأموات".

لم نعد نؤمن بكل، على أنه جوانية فكرية، حتى إن كان هذا الكل منفتحاً، بل نؤمن بقوة الخارج الذي يتجذر ويتلقفنا ويجتذبنا إلى الداخل. لم نعد نؤمن بترابط الصور، حتى وإن تجاوز الفراغات، بل نؤمن بانقطاعات تأخذ قيمة مطلقة وتخضع لكل ترابط. ليس التجريد، بل هذان الملمحان هما اللذان يحددان السينما "الفكرية" الجديدة. وسنجد عنها أمثلة عند أندريه تيشينيه (André Téchiné) وعند بينوا جاكو (Benoît Jacquo) بخاصة. وبوسع كليهما أن يعتبرا ناجزاً الانهيارَ الحسي الحركي الذي بنيت عليه السينما الحديثة. ولكن الأمثلة تتمايز عن سينما الأجساد لأنهما يريان (وكذلك رينيه) أن الدماغ هو الذي يتحكم بالتصرفات أولاً.

بأنهما "عقليان" حسب القياس الرياضي. وعلى العكس، في المشابك الكيميائية، تكون النقطة "غير عقلية"، ويصلح الانقطاع لذاته ولا يعود ينتمي إلى واحدة من المجموعتين اللتين تفصل بينهما (ففي الفجوة المشابكية، ثمة حويصلات ستطلق كميات متقطعة من الوسيط الكيميائي أو "الكوانتا"). ومن هنا الأهمية المتعاظمة للعامل الاحتمالي، أو بالأحرى للعامل نصف الاحتمالي، في النقل العصبوني. لقد شدّد ستيفن روز (Steven Rose) على هذا الجانب من المشكلة في كتابه: (*Le cerveau conscient*, Seuil, pp. 84 - 89).

(35) انظر: Pierre Rosenstiehl and Jean Petitot, "Automate asocial et systèmes acentrés," *Communication*, no. 22 (1974).

فالدماغ يقطع أو يقصي جميع الترابطات الداخلية، ويستدعي خارجاً يتجاوز كل عالم خارجي. عند تيشينيه، تنزلق الصور المنظّمة وتهرب فوق الواجهات الزجاجية، حسب تيارات ينبغي على الشخصية أن تتصدى لها كي تصبو إلى خارج يستدعيها ولا يستطيع ربما أن يلتحق بها (كما في باخرة فيلم باروكّو (Barocco) ثم في فيلم فندق الأميركتين[36] (L'hôtel des Amériques). عند جاكو، على العكس، نرى أن وظيفة أدبية الصورة (من تمحيص وإطناب وحشو) هي التي ستكسر الترابطات لتستبدلها بالتأويل الواسع الذي لا يحده إلا الخارج المطلق (كما في فيلمي الموسيقي القاتل (L'assassin musicien) وأطفال الخزانة[37] (Les enfants du placard). في كلتا الحالتين، إنها سينما تستوحي التحليل النفسي الجديد: أعطني زلة لسان وإخفاقاً في الفعل، وأنا سأعيد بناء الدماغ. إنها بنية طوبولوجية للخارج وللداخل، وهذا طابع عارض في كل مرحلة من مراحل التعاقبات والتوسطات، ويحدد الصورة الدماغية الجديدة.

الرواية الكبرى الموازية تتمثل بفيلم بيترسبورغ. لأندريه بييلي وتتطور هذه التحفة الفنية في فضاء عقلي، ينحفر فيه ممر داخل الدماغ كي يتواصل مع الفراغ الكوني. وهو لا يعمل بالتشميل، بل بتطبيق الداخل

---

(36) حول انحسار الترابطات، وتأثيرات الواجهات الزجاجية والشفافية، وجهود الشخصية الرئيسية التي تسبح عكس التيار، انظر: André Téchiné, "Entretiens avec Sainderichin et Tesson," *Cahiers du cinéma*, no. 333 (Mars 1981):

في هذا الصدد بالذات، للديكور وظيفة دماغية أكثر منها فيزيائية.

(37) انظر مقابلة مع جاك فييشي: *Cinématographe*, no. 31 (Octobre 1977): "أظن أن السينما هي فن الأدب (...). وما قصدته هو أن أحوّل إلى أدب كلَ ماله مصير مجازي في الفيلم"، كالعكاز التي تمشي وحدها في فيلم أطفال الخزانة. وهذا يعني أن "التأويل اللامحدود" لا يتم عن طريق التعاقب المجدَّد حول الصورة الأدبية. وهذه الطريقة هي التي قرّبت بينوا جاكو من كافكا ومكّنته من الاقتباس الجميل الذي حققه في فيلم أميركا. في تاريخ السينما، كانت الأفلام الأولى المتأثرة بالتحليل النفسي – على العكس – تستخدم المجاز والترابط.

على الخارج. من طرفي الغشاء الرقيق (قنبلة الداخل والخارج، في الأحشاء وفي المنزل). وهو لا يعمل من ثمّ عن طريق تعاقب الصور، بل بأشكال من التقطيع المعاود الارتباط باستمرار (الظهورات الشيطانية للعبة الدومينو الحمراء). هذه هي الرواية البنائية التي هي أشبه بـ "لعبة دماغية"[38]. وإذا بدا لنا رينيه قريباً من بييلي، فلأنه حوّل السينما إلى لعبة دماغية بامتياز: على هذا النحو تفجرت القنبلة العضوية الكونية في فيلم عناية إلهية، وعلى هذا النحو كانت التقطيعات التي تتم عبر تحويل طبقات الماضي في فيلم أحبك أحبك. فيعاد البطل إلى دقيقة من دقائق ماضيه، ولكن هذه الدقيقة تُربط بسلاسل متغيرة على الدوام، وتتم بإصدارات متعاقبة. وكذلك كانت مدينة الأشباح كعالم وكدماغ. أكانت منطقة بولونيا في باريس أم سان بيترسبورغ. ذلك هو حيز طوبولوجي وأرجحي في آن. لنعد في هذا الشأن إلى الاختلاف الكبير بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة. تعمل السينما الكلاسيكية قبل كل شيء، عبر ترابط الصور وتُخضع الانقطاعات لهذا التعاقب. وحسب القياس الرياضي، تكون الانقطاعات التي تفصل

---

(38) Andrei Biély, *Petersbourg* (انظر أيضاً الملحق الذي كتبه جورج نيفا (Georges Nivat) حول مفهوم "اللعبة الدماغية عند بييلي"). ونقتبس من ريمون روييه (Raymond Ruyer) عبارة "تقطيع متعاقب"، التي استعملها لتوصيف سلاسل ماركوف (*Chaînes de Markoff*) الشهيرة: وتتمايز هذه السلاسل عن التعاقبات المحددة والتوزيعات الصُدفوية في آن، وذلك للدلالة على الظواهر شبه الصدفوية وعلى الاختلاط الحاصل بين التبعية والاحتمالية (انظر كتاب: *La genèse des formes vivantes*, Flammarion, ch. VII). وأظهر روبير كيف أن **"سلاسل ماركوف"** تتدخل في الحياة واللغة والمجتمع والتاريخ والأدب. وقد يكون المثال الذي قدمه بييلي في هذا الشأن مثالاً مميّزاً. وعلى الأعم نرى أن السلاسل العصبونية، كما حددناها مؤخراً، بمشابكها ونقاطها اللاعقلانية، تتوافق مع ترسيمة ماركوف: إنها إصدارات متعاقبة "ومستلة جزئياً"، وتعاقبات شبه صدفوية، أي أنها تعاقبات متكررة. ويبدو لنا على الخصوص أن الدماغ يخضع لتأويل ماركوفي (فبين المرسِل والمتلقي العصبونيين، توجد إصدارات متعاقبة، دون أن تكون مستقلة).

بين سلسلتين من الصور، انقطاعات عقلية، أي أنها تشكل تارةً الصورة الأخيرة للسلسلة الأولى، وتشكل من جهة أخرى الصورة الأولى للسلسلة الثانية. وهذا ما يسمى بالمزج أو التسويد المتدرج، في شتى أشكاله. ولكن لئن وُجد انقطاع بصري خالص، ولئن وُجد وصلٌ سيئ، فإن الانقطاع البصري والوصل السيئ يعملان كثغرات بسيطة، أي كفراغات ما زالت حركية يجب على الصور المقيّدة أن تتخطاها. باختصار، تحدد الانقطاعات العقلية دائماً علاقات متكافئة بين سلاسل الصور، وتشكل بذلك جميع إيقاعات وتناغمات السينما الكلاسيكية، في الوقت الذي تندمج فيه الصور المترابطة في كلية مفتوحة على الدوام. وفيها يكون الزمن إذن الموضع الأثير لتمثّل لامباشر، حسب العلاقات المتكافئة والانقطاعات العقلية التي تنظِّم تعاقب الصور/ الحركة أو تتاليها. إن هذه النظرة الباذخة هي التي تجد ذروتها في التطبيق والنظرية لدى إيزنشتاين[39]. والحال أن السينما الحديثة تستطيع التواصل مع السينما القديمة، فيكون التمايز بينهما نسبياً جداً. بيد أن السينما الحديثة تتحدد بشكل أمثل عبر انقلاب بحيث تفك الصورة روابطها، وبحيث يبدأ الانقطاع في أخذ قيمته لذاته. فالانقطاع

---

(39) النص المهم الذي علّق فيه إيزنشتاين على فيلم المدرعة بوتومكين (*Le cuirassé Potemkine*) ليس من التنظير التطبيقي، بل هو بالأحرى النقطة التي فيها يُحفّز التطبيق والتنظير بعضهما، ويجدان وحدتهما الملموسة: انظر كتاب: *La non - indifférente nature*, tome I, "L'organique et le pathétique", pp. 54-72,

والحال أن هذا النص يؤكد جانبين: ضرورة العلاقات المتكافئة بين الكل والأجزاء:

كصيغة للشكل اللولبي؛ ويرى ضرورياً أن تكون نقاط التوزيع "معقولة" وتستجيب لصيغة مجاورة للمقطع المتميز، فيكون الانقطاع أو الوقف نهاية لجزء أو بداية لجزء آخر، حسب انطلاقنا من هذا الطرف من الفيلم أو من ذاك الطرف (O,618=n). نذكر هنا فقط الجانب الأكثر تجريداً في تعليق إيزنشتاين، الذي يستمد قيمته من التأثير الملموس جداً في صور المدرعة بوتومكين. وممارسة التوصيلات السيئة في أفلامه الآتية، كما في إيفان الرهيب (*Ivan le terrible*) لا تشكك في هذه البنية.

أو الفرجة القائمة بين سلسلتين من الصور، لا يشكلان جزءاً من هذه السلسلة أو تلك: فمعادل الانقطاع غير المتصور هو الذي يحدد العلاقات غير المتكافئة بين الصور. وهذا ليس فجوة يُفتَرض في الصور المترابطة أنها تجاوزتها؛ ولا تُترك الصور للصدفة، ولكن لا توجد إلا تعاقبات متكررة تخضع للانقطاع، بدل أن تخضع الانقطاعات للتعاقب. ففي فيلم أحبك أحبك، ثمة عودة إلى الصورة نفسها وتُلتقط في سلسلة جديدة. وفي الحصيلة، لا توجد من ثم انقطاعات معقولة، بل توجد انقطاعات غير معقولة. لم يعد هناك إذن ترابط يتم عبر المجاز أو الكناية، بل إعادة تعاقب للصورة بحرفيتها؛ ولم يعد هناك تعاقب للصور المترابطة، بل فقط تعاقبات متكررة لصور مستقلة. وبدل أن تكون عندنا صورة بعد أخرى، عندنا صورة زائد أخرى، وكل لقطة تؤطَّر بالنظر إلى تأطير اللقطة الآتية[40]. لقد رأينا ذلك بإسهاب عندما تكلمنا عن الطريقة الفُرجية البينية عند غودار، وعلى الأعم، عن التقطيع المعاد ربطه، كما نجده عند بريسون ورينيه وبينوا جاكو وأندريه تيشينيه. وهذه إيقاعية جديدة وسينما تسلسلية ولانغمية، ومفهوم جديد للمونتاج. بوسع الانقطاع عندئذ أن يمتد ويتبدى بذاته، شأنه شأن الشاشة السوداء والشاشة البيضاء ومشتقاتها وتركيباتها: هكذا كانت الصورة الزرقاء لليل الذي ترفرف فيه ريشات صغيرة أو جسيمات ضئيلة لها سرعة وتواجد متغيران، ولا تكف هذه الصورة عن المعاودة في فيلم الحب حتى الموت لرينيه. من جهة تصبح الصورة السينمائية تمثيلاً مباشراً للزمن، حسب الروابط التي لا تُقاس والانقطاعات غير المنطقية.

(40) يقول جان - بيار بامبيرجيه عن فيلم لينجُ من يستطيع النجاة (*Sauve qui peut (la vie)*) لغودار: "في التأطير هناك لحظات تختلف عن التصوير؛ فتصوير لقطة من اللقطات الآتية هو التأطير وتصوير لقطة من اللقطات الأخرى وهو اختلال تأطير لقطة ما بالنسبة إلى تأطير اللقطة. والمونتاج هو إعادة التأطير النهائية. (...) لا يعني التأطير أننا نحدد مكاناً بل لأننا نسجل زماناً (*Libération*, 8/ 11/ 1980).

ومن جهة أخرى نرى أن هذه الصورة/ الزمن تضع الفكر في علاقة مع عنصر لا متصوَّر، ومع اللامستحضر واللامفسَّر واللامقاس. فالخارج أو ظهر الصورة قد حلّ محل الكل، في الوقت الذي حلت فيه الفرجة أو الانقطاع محل الترابط.

وحتى السينما التجريدية أو "الفكرية" عرفت تطوراً مشابهاً. وبناء على تحقيب مختزل، تكون المرحلة الأولى هي مرحلة الأشكال الهندسية المأخوذة من تقاطع محورين، محور عمودي يتعلق بالدمج والتمايز بين عناصرهما المنطقية، ومحور أفقي يتعلق بترابطهما وتحوّلهما داخل مادة/ حركة. وتلك هي حياة عضوية جبّارة تنشّط الشكل، من محور لآخر، وتارة تبث فيه "توتراً" خطياً قريباً من لوحات كاندينسكي (كما في فيلم السمفونية المواربة (La symphonie diagonale) [للرسام والسينمائي السويدي] فيكينغ إيغيلينغ (Viking Eggeling))، وطوراً تدفعه إلى توسع تنقيطي هو أقرب إلى لوحات بول كلي (Paul Klee) (كما في فيلم ريتموس 23(Rythmus 23) [للرسام والسينمائي الألماني الأميركي] هانس ريختر (Hans Richter)). وفي مرحلة لاحقة، يتحرر الخط والنقطة من الشكل، وتتحرر الحياة من محوري التمثيل العضوي: فتنتقل القوة إلى حياة غير عضوية، فتخط تارة وبصورة مباشرة على الشريط السينمائي رقشاً مستمراً منه تستمد صوراً عن طريق النقاط/ الانقطاعات، وطوراً تخلّق الصورة بجعل النقطة تومض فوق فراغ الشريط المعتم. وهذه هي السينما التي لا تستعمل فيها الكاميرا، والتي قدّمها المخرج الكندي نورمان ماك لارين (Norman McLaren) وهي سينما تقتضي علاقة جديدة بالصوت، إما في فيلم Begone dull Care أو فيلم Workshop experiment in animated sound أو فيلم Blinkity Blank. ولكن، إذا لعبت هذه العناصر دوراً مهماً، ظهرت مرحلة ثالثة عندما تصير الشاشة السوداء أو البيضاء تصلح للعنصر الخارجي لجميع الصور، وعندما تضاعف

الومضات عدد الفتحات، على أنها انقطاعات غير منطقية (كما في فيلم The Flicker للمخرج التجريبي الأميركي طوني كونراد)، عندما يُسجل الأسلوب الحلَقي تعاقبات متكررة (كما في فيلم The film that Rises to the Surface of Clarified Butter، لجورج لاندو (George Landow)). ولا يسجل الفيلم بالآتي العملية الفيلمية من دون إسقاط عملية دماغية. فالدفاع الوامض الذي يتتالى أو الذي يقوم بحلقات، هو الذي يشكّل السينما. لقد مضت الحَرفانية بعيداً في هذا المضمار، بعد الفترة الهندسية والفترة الترصيعية"، فبشّرت بسينما انتشارية دون كاميرا، ولكنها سينما دون شاشة ودون بكرات. فكل شيء يمكن أن يستَخدم كشاشة، بما في ذلك جسم البطل أو حتى أجسام المتفرجين؛ وكل شيء يمكن أن يحل محل البكرات، في فيلم احتمالي لم يعد يمرّ إلّا داخل الرأس، وخلف الجفون، مع مصادر صوتية تستوفى من الصالة عند الحاجة. هل ثمة موت دماغي مضطرب، أو ثمة دماغ جديد قد يكون الشاشة والبكرات والكاميرا في آن، ويتمثل في كل مرة بغشاء رقيق يفصل بين الخارج والداخل؟[41].

باختصار، المكونات الدماغية الثلاثة هي نقطة الانقطاع، والتعاقب المتجدد، والشاشة البيضاء أو السوداء. فإذا لم يعد الانقطاع جزءاً من

---

(41) تحليلنا شديد الاقتضاب بحيث يلزم أن ننوّه ببعض المراجع: **1)** حول الفترتين الأوليين يمكن العودة إلى: Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, ch.V et ch. IX,

2) وحول الفترة الأحدث، يمكن الرجوع إلى: Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, centre Georges Pompidou, *Trente ans de cinéma expérimental en France*, Arcef,

(وفيه نجد بخاصة دراسات أجراها على ريادة ماك لارين وحول الأفلام الطليعية الأميركية) وفيه نجد بخاصة دراسات تتعلق بماك لارن الطليعي، (وحول الحرفانية انظر بخاصة: Maurice Lemaître, *Une renaissance du cinéma*, Klincksieck).

انظر أيضاً المقالة التي سبق واستشهد بها بيرتيتو (Bertetto) "L’éidétique et le cérémonial" وحول أساليب الومض والحلقات في السينما الطليعية الأميركية، انظر: P. A. Sitney, "Le film structurel,” dans: *Cinéma, théorie, lectures*.

واحدة من سلسلتي الصور اللتين يحددهما، فليس ثمة سوى تعاقبات مجددة من هذا الجانب وذاك. وإذا ما توسّع واستوعب جميع الصور، غدا حينئذ الشاشةَ وصار بمثابة اتصال، مستقل عن المسافة أو التواجد أو تطبيق الأسود والأبيض، والسالب والموجب، والمقابل والمدبر، والمليء والفارغ، والماضي والمستقبل، والدماغ والكون، والداخل والخارج. هذه هي الملامح الثلاثة، الملمح الطوبولوجي والترجيحي واللامنطقي، التي تشكل الصورة الجديدة للفكر. وكل ملمح يُستخلص من الملمحين الآخرين ويشكل معهما مساراً: ألا وهو الفضاء العقلي.

(3

لا شك في أن رينيه وجان – ماري ستروب هما أبرز السينمائيين السياسيين الغربيين في السينما الحديثة. ولكن الغريب في الأمر أنهما بمعزل عن حضور الشعب، قد عرفا – على العكس من ذلك – أن يُظهرا كيف أن الشعب غائب عن الساحة، وأنه هو العنصر المفتقر إليه. فرينيه في فيلم انتهت الحرب الذي يتكلم عن إسبانيا التي لن نراها: هل الشعب موجود في اللجنة المركزية القديمة، أم إلى جانب الإرهابيين الشباب أو عند المناضل المتعَب؟ والشعب الألماني في فيلم اللامتصالحون (Non réc-onciliés) لستروب، هل كان هناك شعب ألماني في يوم من الأيام، وفي بلاد وُئدت ثوراته وتكوّن في عهدي بيسمارك وهتلر، كي ينقسم من جديد؟ هذا هو الفارق الرئيسي الأول بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة. ففي السينما الحديثة الشعب موجود، حتى وإن كان مقموعاً ومخدوعاً ومخضَعاً لا بل أعمى أو غير واعٍ. سنعطي السينما السوفييتية كمثال: الشعب حاضر عند إيزنشتاين الذي يُظهره وقد حقق قفزة نوعية في فيلم الخط العام (القديم والجديد) أو الذي جعله في فيلم إيفان الرهيب الطرفَ المتقدّم الذي تمسّك به القيصر؛ وعند بودوفكين، نرى أن تقدم الوعي عند الشعب جعله يمتلك حضوراً افتراضياً راح يتحقق؛ وعند فيرتوف ودوفجنكو،

كل منهما بطريقته، نلاحظ أن هناك تياراً جماعياً يدعو شتى الشعوب إلى الانصهار في البوتقة نفسها التي سيبزغ منها المستقبل. ولكن التيار الإجماعي هو الطابع السياسي في السينما الأميركية قبل الحرب وبعدها: ولكن بدل تعرجات الصراع الطبقي وتجابُه الإيديولوجيات [كما في السينما السوفييتية]، نجد هنا أن الأزمة الاقتصادية، ومقاومة الأفكار الأخلاقية المسبقة، والتصدي للانتهازيين والغوغائيين، هي التي تشكل وعي شعب هبط إلى أسفل درجة من درجات البؤس وارتقى إلى أعلى درجات الأمل (التيار الإجماعي لكينغ فيدور (King Vidor) وفرانك كابرا وجون فورد، لأن المسألة مرت عبر الويسترِن وكذلك مرت بالدراما الاجتماعية، وكلاهما يدلان على وجود شعب في محنه وفي الطريق التي بها يستدرك أخطاءه ويجد فيها ذاته)[42]. في السينما الأميركية وفي السينما السوفييتية، الشعب حاضر وهو حقيقي قبل أن يكون راهناً، وهو مثالي دون أن يكون فكرة تجريدية. ومن هنا نشأت الفكرة القائلة إن السينما كفن جماهيري تستطيع أن تكون الفن الثوري أو الديمقراطي الممتاز الذي يحوِّل الجماهير إلى فاعل حقيقي. ولكن هناك عوامل كثيرة عرّضت هذا الاعتقاد للخطر: وصول الهتلرية التي لم تطرح الجماهير التي أصبحت فاعلاً كموضوع للسينما، بل طرحت الجماهير التي أُخضِعت؛ والستالينية التي استبدلت نزعة الإجماع الشعبي بالوحدة الاستبدادية لحزب معين؛ وثمة تفكك الشعب الأميركي الذي لم يعد يستطيع أن يؤمن بأنه بوتقة الشعوب الماضية ولا بأنه رشيم شعب سينشأ (وحتى الويستيرن الجديد أبرز أولاً هذا التفكك). باختصار، إذا وُجدت سينما سياسية حديثة، فستخضع للقاعدة الآتية: لقد زال الشعب أو أنه لم يولد بعد... الشعب غائب.

---

(42) حول الديمقراطية مثلاً والروح الجماعية وضرورة وجود "زعيم" في أفلام كينغ فيدور، انظر: *Positif*, no. 163 (Novembre 1974) (articles de Michel Ciment et de Michael Henry).

لا شك في أن هذه الحقيقة تنطبق أيضاً على الغرب، غير أن السينمائيين الذين اكتشفوا ذلك كانوا نادرين، لأن هذه الحقيقة قد غيبتها آليات السلطة ومنظومات الأكثرية والأقلية. وفي المقابل، تفجرت في العالم الثالث حيث بقيت الأمم المقهورة والمستغَلّة في وضع الأقليات الدائمة والغارقة في أزمة الهوية الجماعية. لقد خلق العالم الثالث والأقليات سينمائيين قادرين على القول، في يخص أمتهم وفي موقعهم الشخصي في هذه الأمة: إن الشعب هو الغائب. لقد كان كافكا وبول كلي أول من أعلن ذلك صراحة. أحدهما قال إن الآداب الصغرى "عند الأمم الصغرى" كان عليها أن تقوم مقام "الوعي القومي غير الفعال والمتجه دائماً نحو التفكك"، وأن تؤدي مهمات جماعية في غياب الشعب؛ أما الثاني فقال إن الرسم كان يحتاج – في سبيل جمع كافة أجزاء "عمله العظيم" – إلى "قوة أخيرة"، أي أنه يحتاج إلى الشعب الذي كان ما زال غائباً[43]. والأولى أن ينطبق ذلك على السينما كفن جماهيري. فتارة يجد سينمائي العالم الثالث نفسه أمام جمهور أمّي في أغلب الأحيان ينهل من المسلسلات الأميركية أو المصرية أو الهندية وأفلام الكاراتيه، وعليه أن يمر في هذا الوضع وأن يعمل على هذه المادة ليستخلص العناصر من شعب ما زال غائباً (لينو بروكا -Lino Broc ka). وأحياناً يجد سينمائي الأقلية نفسه في المأزق الذي وصفه كافكا: من المستحيل ألا "يكتب"، ومن المستحيل أن يكتب باللغة المسيطرة؛ ومن المستحيل أن يكتب بطريقة مختلفة (وجد بيار بيرّو هذا الوضع في فيلم بلاد دون حسٍّ سليم (Un pays sans bon sens)، وجد من المستحيل ألّا

(43) انظر: F. Kafka, *Journal, 25* (Décembre 1911) (et lettre à Brod, Juin 1921); Klee, *Théorie de l'art moderne*, Médiations, p. 33,

("لقد وجدنا الأجزاء، ولكننا لم نجد المجموع بعد. نفتقر إلى تلك القوة الأخيرة. نفتقر إلى شعب يحملنا. إننا نبحث عن هذا الدعم الشعبي؛ لقد بدأنا في مدرسة الـ بوهاوس (Bauhaus) [للعمارة والفنون] مع مجموعة نعطيها كل ما لدينا. لا نستطيع أن نفعل أكثر من ذلك"). وسيقول كارميلو بيني أيضاً: "أقدّم مسرحيات في المسرح الشعبي. وهذا شيء أخلاقي. ولكن الشعب غائب" (*Dramaturgie*, p. 113).

يتكلم، ومن المستحيل أن يتكلم إلا باللغة الإنجليزية، ومن المستحيل أن يتكلم الإنجليزية، ومن المستحيل أن يستقر في فرنسا ليتكلم الفرنسية...)، ويجب أن يمر بهذه الأزمة، ويجب حل مشكلته هو. إن معاينة غياب شعب ما لا يعني التخلي عن السينما السياسية، بل على العكس تشكّل القاعدة الجديدة التي يستند إليها عندئذ في العالم الثالث ولدى الأقليات. يجب على الفن، ولاسيما الفن السينمائي، أن يشارك في أداء هذه المهمة: أي أنه لا يتوجه إلى شعب يُفترض أنه موجود، وهو هنا، بل أن يساهم في تخليق هذا الشعب. فحين يعلن السيّد المطاع والمستعمِر: "لم يكن ثمة شعب هنا على الإطلاق"، فإن الشعب المغيَّب هو صيرورة، هو شعب يختلق نفسه، وهو موجود في مدن الصفيح والمخيمات أو في الغيتوات، ضمن شروط جديدة من الكفاح التي ينبغي فيها على الفن السياسي أن يساهم فيها بالضرورة.

هناك فارق ثان كبير بين السينما السياسية الكلاسيكية التي تعنى بالعلاقة السياسية الخاصة. لقد أشار كافكا إلى أن الآداب "الكبرى" تحافظ دائماً على حد فاصل بين الشأنين السياسي والخاص، مهما كان متحركاً، في حين أن الشأن الخاص، في الآداب الصغرى، يكون على الفور سياسياً و"يقود إلى حكم إما بالحياة أو بالموت". ومن الصحيح أن العائلة والزوجين والفرد نفسه، داخل الأمم الكبيرة، تدير شؤونها الخاصة، مع أن هذه الشؤون تعبّر بالضرورة عن تناقضات ومشاكل اجتماعية، أو أنها تتأثر مباشرة بآثارها. يستطيع العنصر الخاص إذن أن يصبح مجالاً للوعي، إذا ما تم الرجوع إلى الأسباب أو إلى اكتشاف "الموضوع" الذي تعبّر عنه. في هذا المعنى، لم تكفّ السينما الكلاسيكية عن الحفاظ على تلك الحدود التي سجلت الترابط بين الشأنين السياسي والخاص، والتي مكّنت، عن طريق الوعي، من الانتقال من قوة اجتماعية إلى أخرى، ومن موقف سياسي إلى آخر: ففيلم الأم (La mère) لبودوفكين اكتشف الموضوع الحقيقي لكفاح ابنها، وناب منابها؛ وفي فيلم عناقيد الغضب (Les raisins de la colère) لجون فورد، نرى أن الأم هي التي كانت ترى بوضوح في فترة ما، ثم ناب

عنها ابنها عندما تغيرت الظروف. ولم يعد الأمر كذلك في السينما السياسية الحديثة، التي لم تحافظ على أية حدود، لتأمين الحد الأدنى من المسافة ومن التطور: ذلك أن الشأن الخاص يختلط بالشأن الاجتماعي المباشر أو الشأن السياسي. ففي فيلم يول (Yol) للمخرج التركي يلماز غوناي، تشكل العشائر العائلية شبكة تحالفات، ونسيجاً من العلاقات الوثيقة بحيث ينبغي على أحد الشخوص أن يقترن بزوجة أخيه الميت، وعلى شخص آخر أن يذهب بعيداً للبحث عن زوجته الزانية، عبر صحراء من الثلوج، كي يُنزل بها العقاب حيث وُجدت؛ وفي فيلم القطيع (Le troupeau)، كما في فيلم يول، يُحكم بالموت على البطل الأكثر تقدمية. وقيل إن ذلك يتعلق بالعائلات الرعوية العريقة. ولكن المهم، بالنسبة إلينا، هو غياب "الخط العام"، أي الانتقال من القديم إلى الجديد، أو من ثورة تحقق قفزة تنتقل من هذا إلى ذاك. كما في سينما أميركا الجنوبية، هناك بالأحرى تجاور أو تداخل بين القديم والجديد "يشكل شيئاً عبثياً" ويكون "بمنزلة ضلال وزيغ"[44]. فما حل محل الترابط بين الشأنين السياسي والخاص هو التعايش الذي يصل إلى درجة العبث بين المراحل الاجتماعية المتغايرة. على هذا النحو، رأينا في أعمال المخرج البرازيلي غلاوبر روشا أن أساطير الشعب، والتنبؤ بالمستقبل، واللصوصية هي الوجه الآخر العتيق للعنف الرأسمالي، كما لو أن الشعب ينقلب على نفسه – ولتلبية حاجة عبادية – يفاقم على ذاته العنف الذي يكابده من ناحية أخرى (كما في فيلم الإله الأسود والشيطان الأشقر (Le Dieux noir et le diable blond)). ويفقد الوعي من قيمته، إما لأنه وعي فقد اعتباره كما هو الحال عند المثقفين، وإما لأنه محصور في فجوة كما هو الحال عند أنطونيو داس موريتس (Antonio das Mortes)، ولكنه وعي قادر على مجاورة العنفين واستكمال أحدهما للآخر.

---

(44) "Roberto Schwarz et sa définition du "tropicalisme,"" *les temps modernes*, no. 288 (Juillet 1970).

ماذا يبقى إذن؟ تبقى سينما "التهييج" المنقطعة النظير: فلا ينجم التهييج عن وعي، ولكنه يدفع إلى جعل الشعب وأسياده والكاميرا أيضاً ينخطفون بالروح، وإلى دفع كل شيء نحو الضلال والزيغ، لتمرير أشكال العنف وأيضاً لإدخال الشأن الخاص بالشأن السياسي، والشأن السياسي بالشأن الخاص (كما في فيلم أرض أخذتها الحال (Terre en transes)). وهنا يبرز الجانب الخاص جداً الذي يأخذه نقد الأسطورة عند روشا: ليس المطلوب هو تحليل الأسطورة لاكتشاف معناها أو بنيتها العتيقتين، بل ربط الأسطورة العتيقة بوضع الغرائز في مجتمع راهن يهيمن عليه الجوع والعطش والجنس والقوة والموت والعبادة. في آسيا، تندرج في الأسطورة داخل أعمال "بروكا" فورية الغريزة الخام والعنف الاجتماعي، ذلك أن الغريزة ليست أكثر "طبيعية" من كون العنف الاجتماعي أكثر "ثقافية"[45]. وعندما نستخلص من الأسطورة راهناً معيشاً يدل في ذات الوقت على استحالة العيش، فإننا نستطيع أن نكيّفه بطرق عديدة، ولكنه يبقى الموضوع الجديد للسينما السياسية: أي الانخطاف بالروح والتأزم. هذا يعني لبيار بيرّو حالة أزمة أكثر مما هي غرائز عاتية. بيد أن البحث الخاطئ عن الأسلاف الفرنسيين (كما في أفلام مملكة النهار وبلاد دون حسٍّ سليم وثمة كيبيكي في بريتانيا (C'était un Québécois en Bretagne)) يدل بدوره، وفي ظل أسطورة الأصول، على غياب الحدود بين الشأنين الخاص والسياسي، ولكنه يدل أيضاً على استحالة العيش ضمن هذه الشروط، بالنسبة إلى المستعمر الذي يصطدم بمأزق في جميع الاتجاهات[46]. يمرّ

(45) حول لينو بروكا واستخدامه الأسطورة وحول إخراجه السينمائي للغرائز، انظر: *Cinématographe*, no. 77 (Avril 1982) (notamment l'article de Jacques Fieschi, "Violences").

(46) حول نقد الأسطورة عند بيّرو، انظر: Guy Gauthier, "Une écriture du réel," et Suzanne Trudel, "La quête du royaume, trois hommes, trois paroles, un langage," dans: *Ecritures de Pierre Perrault*, Edilig, =

كل شيء كما لو أن السينما السياسية الحديثة لم تعد تقوم على إمكانية تطوير وثورة، كما السينما الكلاسيكية، بل تقوم على أشكال من الاستحالة، على طريقة كافكا: أي ما لا يطاق. لا يستطيع المخرجون الغريبون أن يتلافوا هذا المأزق، إلا إذا وقعوا في مطب شعب هش وضعيف، ومطب ثورتين كرتونيتين: وهذا شرط جعل من كومولي سينمائياً سياسياً حقيقياً عندما يعالج استحالة مزدوجة: استحالة الانتماء واستحالة عدم الانتماء، أي "استحالة الإفلات من مجموعة واستحالة عدم الاكتفاء بها" (كما في فيلم الظل الأحمر[47] (L'ombre rouge)).

إذا غاب الشعب، وإذا لم يعد ثمة وعي وتطور وثورة، تصبح ترسيمة الانقلاب مستحيلة بذاتها. فلن تتمكن البروليتاريا من استلام السلطة ولا الشعب المتحد أو الموحَّد. لقد تمكن أفضل سينمائيي العالم الثالث من الإيمان بذلك في فترة ما: الغيفارية عند روشا، الناصرية عند يوسف شاهين، البلاكبويرية لسينما الزنوج في أميركا. ولكنهم من هذه الزاوية بالذات أسهموا في التصور الكلاسيكي، لفرط ما كانت الانتقالات بطيئة وطفيفة وصعبة التحديد بوضوح. ما أنذر بنهاية الوعي، هو الوعي تحديداً بأن لا وجود لشعب، بل دائماً لشعوب عديدة ولا تحصى كانت تنتظر أن توحَّد أو كان ينبغي توحيدها، كي تتغير معطيات المشكلة. وانطلاقاً من ذلك نقول إن سينما العالم الثالث هي سينما أقليات، لأن لا وجود للشعب إلا في حالة أقلية، ولذا فهو غائب. في الأقليات يصبح الشأن الخاص شأناً سياسياً على الفور. بعد أن عاينت السينما السياسية الحديثة فشل أشكال الدمج والتوحيد التي لن تعيد تشكيل وحدة استبدادية، ولن تنقلب

= وميزت سوزان ترودل ثلاثة مآزق: مأزق أنسابي، ومأزق إثني، ومأزق سياسي (ص 63).

(47) Jean-Louis Comolli, "entretien," *Cahiers du cinéma*, no. 333 (Mars 1982).

مجدداً على الشعب، فإنها تشكلت على هذا التفتت وهذا التشظي. وهذا هو الفارق الثالث الذي عرفته هذه السينما. بعد السبعينيات، عادت السينما الزنجية الأميركية إلى الغيتوات، وتجاوزت مجال الوعي، وبدل أن تُحلّ بدل الصورة السلبية صورة الزنجي الإيجابية، ضاعفت الأنماط و"الشخصيات"، ولم تخلق ولم تخلق من جديد إلا جزءاً صغيراً من الصورة التي لم تعد تعاقباً للأحداث، بل تعاقباً لحالات انفعالية أو غريزية محطمة يعبَّر عنها بالنظرات والأصوات الخالصة: عندئذ تتميز السينما الزنجية بشكل جديد، "يجب أن يتم الكفاح حول الوسيط نفسه" (تشارلز بورنيت، روبرت غاردنر، هايل جيريما، تشارلز لين)[48]. على نحو مختلف كان أسلوب يوسف شاهين في السينما العربية: ففيلم الإسكندرية ليه يعرض مجموعة من الخطوط المتشابكة المرسومة منذ البداية، غير أن خطاً من هذه الخطوط هو رئيسي (تاريخ حياة الصبي)؛ أما الخطوط الأخرى فيجب أن تبلغ مداها حتى تتقاطع مع الخط الرئيسي؛ وفيلم حدوتة مصرية يطمس الخط الرئيسي ويواصل الخطوط الرئيسية التي تفضي إلى الذبحة القلبية للمخرج، المنظور إليها على أنها مَحكمة أو قرار داخليان، من قبيل "أنا لماذا؟"، وفيهما تتصل شرايين الداخل فوراً بخطوط الخارج. في أفلام يوسف شاهين يأخذ السؤال "لماذا؟" قيمة سينمائية خاصة، شأنه شأن السؤال "كيف؟" عند غودار. لماذا؟ هل هو سؤال الداخل، سؤال الأنا: فإذا كان الشعب غائباً، وإذا تشظى إلى أقليات، فأنا الذي يكون شعباً، في المقام الأول، شعباً لذرّاتي أنا، كما قال كارميلو بيني، شعب شراييني كما كان يقول شاهين (يقول جيريما من جانبه، إذا وجدت "حركات" عديدة سوداء، يكون كل سينمائي بحد ذاته حركة). ولكن لماذا؟ إنه أيضاً سؤال الخارج، سؤال العالم، سؤال الشعب الذي يخلق ذاته فيما هو غائب،

---

(48) Yann Lardeau, "Cinéma des racines, histoires du ghetto," *Cahiers du cinéma*, no. 340 (Octobre 1982).

الشعب الذي يتمكن من طرحه على الأنا السؤال الذي طرحته عليه هذه الأنا: الاسكندرية أنا، وأنا الاسكندرية. كثيرة هي أفلام العالم الثالث التي استندت إلى الذاكرة، إما بصورة ضمنية أو حتى في عنوانها، مثل فيلم من أجل تتمة للعالم لبيرّو، وفي حدوتة مصرية لشاهين، وفي فيلم ميشال خليفي [بلجيكي من أصل فلسطيني] الذاكرة الخصبة (La mémoire fertile). ليست ذاكرة سيكولوجية كملَكة للاستذكار، وليست ذاكرة جمعية كذاكرة شعب له وجود. إنها، كما رأينا، الملكة الغريبة التي تربط ربطاً مباشراً بين الخارج والداخل، إنها قضية الشعب والقضية الخاصة، إنها الشعب الغائب والأنا التي تغيب، إنها غشاء رقيق، وصيرورة مزدوجة. كان كافكا يتكلم عن تلك الطاقة التي تأخذها الذاكرة في الأمم الصغيرة: "إن ذاكرة أمة صغيرة ليست أقصر من ذاكرة أمة كبيرة، إنها تعمل إذن بعمق على المادة المتوافرة". إنها تكسب في العمق وفي البعد ما لا تملكه في المدى. فهي ليست من ثمة ذاكرة سيكولوجية ولا جماعية، لأن لا أحد يرث، "في بلد صغير" إلا نصيبه، ولكنه لا يطمح إلى ما يزيد على هذا النصيب، حتى إن لم يعرفه أو يتوسله. إنها تواصل بين العالم والأنا، داخل عالم مجزّأ، وداخل أنا منكسرة، وكلاهما لا يتوقفان عن التواصل. كأن ذاكرة العالم جميعها تحط فوق كل شعب مقهور، وكأن كل ذاكرة الأنا تتم داخل أزمة عضوية. إنها شرايين الشعب الذي أنتمي إليه، أو شعب شراييني...

ومع ذلك، أليست هذه الأنا أنا مثقفي العالم الثالث الذين رسم روشا وشاهين وغيرهم صورتهم غالباً، والذين ينبغي عليهم أن يقطعوا مع حالة الإنسان المستعمَر، ولكنه لا يقوى على ذلك إلا بالانتقال إلى موقع المستعمِر، انتقالاً جمالياً على الأقل، وعبر التأثيرات الفنية؟ لقد أشار كافكا إلى نهج آخر، إلى نهج ضيق قائم بين مجازفتين: فلأن "المواهب العظيمة" والفرديات الراقية تحديداً ليست وافرة في الآداب الصغرى، فإن المؤلف ليس قادراً على إنتاج طروحات فردية تكون مثل قصص مختلفة؛ ولأن الشعب غائب فإن المؤلف يستطيع أن ينتج طروحات جمعية، تكون

كبذور للشعب العتيد، وتكون أهميتها السياسية مباشرة وحتمية. يحاول المؤلف جاهداً أن يبقى على هامش مجتمعه الأمي نوعاً ما أو أن ينأى بنفسه عنه، وهذا الشرط يمكّنه خصوصاً من التعبير عن القوى الكامنة، وحتى في عزلته يحاول أن يكون فاعلاً جمعياً حقيقياً وخميرة للجماعة ومحفِّزاً لها. ما اقترحه كافكا للأدب على هذا النحو ينطبق بصورة أقوى على السينما، لأنه يجمع لنفسه شروطاً جماعية. والواقع أن هذه هي السمة الأخيرة لسينما سياسية حديثة. يجد المخرج السينمائي نفسه أمام شعب مستعمَر مرتين من الناحية الثقافية: مستعمَر بالقصص القادمة من أصقاع أخرى، ولكنه أيضاً مستعمَر بأساطيره الخاصة التي أصبحت كيانات شخصية تخدم المستعمِر. ينبغي على المخرج إذن ألا يتعامل مع شعبه كعالم أعراق، وعليه أيضاً ألا يبتدع هو نفسه قصة خيالية تكون هي أيضاً قصة شخصية: ذلك أن كل قصة خيالية هي قصة شخصية، وكل أسطورة لاشخصية هي في مصلحة "الأسياد". على هذا النحو رأينا روشا يقوّض الأساطير من الداخل، ورأينا بيرّو يندد بكل قصة خيالية يمكن لمخرج أن يخلقها. يبقى على السينمائي أن يتمكن من اتخاذ "وسطاء"، أي أنه يتخذ شخصيات حقيقية وغير خيالية، ولكنه يضعهم في وضع "التخييل" أو "الأسطرة" أو "نسج القصص". يخطو السينمائي خطوة نحو شخصياته، ولكن الشخصيات تخطو خطوة نحو السينمائي. إنها لصيرورة مزدوجة. ليس نسج القصص أسطورة غير شخصية، ولكنه ليس أيضاً قَصص خيال شخصي: إنه كلام يتحقق، وفعلُ كلام لا تكف الشخصية به عن تجاوز الحدود التي قد تفصل شأنه الشخصي عن السياسة، وتُنتج هي ذاتها منطوقات جمعية.

لقد لاحظ سيرج داني أن السينما الأفريقية (ولكن هذا لا ينطبق على العالم الثالث كله) ليست، كما يريد الغرب، سينما ترقص، بل هي سينما تتكلم، سينما فعلُ كلام. وبهذا تتخلص من التخييل ومن علم الأعراق. في فيلم سدّود (Ceddo)، يستخلص المخرج والكاتب السينغالي عثمان سيمبين نسج القصص الذي يشكل قاعدة للكلام الحي، ويؤمّن له الحرية

والانتشار، ويعطيه قيمة منطوق جمعي، كي يجعله يتناقض مع أساطير المستعمِر الإسلامي[49]. ألا يتقاطع هذا مع عملية روشا حول أساطير البرازيل؟ بادئ بدء استمد نقده الداخلي من الأسطورة واقعاً معيشاً قد يجعل العيش الآن في "هذا" المجتمع غير محتمل وغير صالح للحياة ومستحيلاً (كما في فيلمي الإله الأسود والشيطان الأشقر وأرض أخذتها الحال)؛ ثمّ كان هذا يعني أننا لا نستطيع أن ننتزع مما لا يعاش فعل كلام لا يمكن إسكاته، وفعل نسج قصصي لن يكون عودة إلى الأسطورة، بل إنتاج منطوقات جمعية يستطيع تحويل البؤس إلى عمل إيجابي غريب وإلى تخليق شعب (كما في أفلام أنطونيو داس موريتس والأسد ذو الرؤوس السبعة (Le lion à sept têtes) والرؤوس المقطوعة[50] (Têtes coupées)). فالانخطاف بالروح والارتعاش اللوني هما نقلة ومَعْبر وصيرورة: فهما اللذان يجعلان فعل القول ممكناً، عبر إيديولوجيا المستعمِر وأساطير المستعمَر وخطابات المثقف. فالمخرج يؤمّن الرعشة اللونية للأجزاء، للإسهام في تخليق شعبه الذي يستطيع وحده أن يشكل المجموع. يضاف إلى ذلك أن الأجزاء عند روشا ليست حقيقية تماماً بل أعيد تشكيلها (وعند عثمان سمبين، يعاد تشكيلها في قصة تعود إلى القرن السابع عشر). إن بيرّو، في الطرف الآخر من أميركا، هو الذي يخاطب شخصيات واقعية، وهي "وسطاؤه"، كي يتدارك كل تخييل، لكن أيضاً كي يثير نقداً للأسطورة سوف يسحب بيرّو الكلام التخيلي الصادر عن أزمة ويخلق الفعل تارة (إعادة ابتكار صيد الخنزير البحري في فيلم من أجل تتمة للعالم وطوراً يؤخذ هو كموضوع سينمائي (كالبحث عن

---

(49) انظر: Serge Daney, *La rampe*, Cahiers du cinéma–Gallimard, pp. 118 – 123,

(خاصة شخصية الحكواتي).

(50) حول نقد الأسطورة وحول تطور سينما روشا، انظر: Barthélemy Amengual, *Le cinéma nôvo brésilien: Etudes cinématographiques*, II (p. 57: "Le contre-mythe, comme on dit un contre-feu").

الأجداد في فيلمه مملكة النهار)، ويؤدي أحياناً أخرى إلى ترميز خلاق (كالصيد الأصيل في فيلم الحيوان المضيء)، ودوماً على نحو يكون فيه نسج القصص إما ذاكرة بذاتها، وإما الذاكرة الكلية، وإما تخليقاً لشعب. وقد يبلغ كل ذلك ذروته مع فيلم **بلاد الأرض الجرداء** الذي يجمع الطرق كافة، أو يكون على عكس ذلك كما في فيلم بلاد تفتقر إلى الحس السليم الذي يقلل جداً منها (لأن الشخصية الواقعية هنا تعيش أقصى درجات العزلة، ولا تنتمي حتى إلى كيبيك، بل إلى أقلية فرنسية صغيرة جداً تعيش في منطقة إنجليزية، وتنتقل بسرعة من بحيرة وينيبيغ الكندية إلى باريس، كي تكتشف انتماءها الكيبيكي بشكل أفضل وتُنتج منطوقاً جمعياً)[51]. لا نتكلم عن أسطورة شعب غابر، بل عن نسج قصة شعب سيأتي. يجب على فعل الكلام أن يخلق نفسه كلغة أجنبية في بحر لغة مسيطرة، وذلك بالضبط للتعبير عن استحالة العيش تحت السيطرة. إن الشخصية الواقعية هي التي تخرج من حالتها الخاصة، في الوقت الذي يخرج فيه السينمائي من حالته المجردة كي يعبر مع شخص آخر أو مع أشخاص آخرين ما تقوله كيبيك عن نفسها وعن أميركا وبريتانيا وباريس (وهذا خطاب لامباشر حر). ويرى المخرج الفرنسي جان روش، أن الانخطاف بالروح في أفريقيا، كما في فيلم السادة المجانين يتمدد في صيرورة مزدوجة، تصبح فيها الشخصيات أشخاصاً آخرين عندما ينسجون قصصهم، بل يصبح السينمائي شخصاً آخر عندما يتخذ شخصيات واقعية. يعترض بعضهم قائلين إن جان روش يستطيع بصعوبة أن يعتبر كمخرج عالم ثالثي، ولكن لا أحد جاراه في الهروب من الغرب وفي الهروب من ذاته وفي قطع الصلة مع سينما الإثنولوجيا وفي القول "أنا زنجي"، في حين أن السود يمثلون

---

(51) *Ecritures de Pierre Perrault* حول الشخصيات الحقيقية وفعل القول كوظيفة تنسج القصص "flagrant délit de légender" انظر المقابلة التي أجريت مع رينيه أليو (وحول فيلم الحيوان المضيء سيقول بيرو: "لقد صادفتُ مؤخراً بلاداً لم أفكر فيها. (...) وكل شيء في هذه البلاد الصامتة ظاهرياً يتأسطر ما إن نهمّ بالتحدث عنه").

أدواراً في المسلسلات الأميركية أو أدواراً حول الباريسيين الدهاة. إن فعل القول له رؤوس عديدة، وهو يُنبت تدريجياً عناصر شعب سيظهر في المستقبل، كما في الخطاب اللامباشر الحر لأفريقيا حول ذاتها وحول أميركا أو باريس. وكقاعدة عامة تهدف سينما العالم الثالث إلى الآتي: أن تشكل – عن طريق الانخطاف بالروح – تناغماً يجمع الأجزاء الفعلية، كي تُنتج منطوقات جمعية كاستباق صورة الشعب الغائب (وكما يقول بول كلي: "لا نستطيع أن نفعل أكثر من ذلك").



الفصل التاسع

مكوّنات الصورة

(1

غالباً ما أشرنا إلى القطيعة بين السينما الناطقة والسينما الصامتة، وإلى ما أثارته من ممانعات. ولكننا بيّنا لأسباب كثيرة كيف أن السينما الصامتة استدعت الناطقة واشتملتها: لم تكن السينما الصامتة خرساء ولكنها "ساكتة فقط"، كما قال جان ميتري، أو فقط "صماء"، كما قال ميشال شيون. ما تهيّأ للسينما الناطقة أن فقدته هو اللغة الكونية وجبروت المونتاج؛ وما بدا لها أنها كسبته، حسب ميتري، هو استمرارية الانتقال من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر. ولكن قد يتبدى فارق، إذا ما قارنّا مكونات الصورتين الصامتة والناطقة. تتألف الصورة الصامتة من الصورة المرئية ومن الكلام المكتوب تحتها ويقرأ (وهذه هي الوظيفة الثانية للعين). ومما يشمله هذا الكلام هو عناصر أفعال القول. وبما أنها مكتوبة، تكون بأسلوب القول غير المباشر (فالعبارة التي تقول "أقتلك" يجب أن تُقرأ بـ"يقول إنه سيقتله") وتأخذ صفة شاملة مجردة وتعبّر نوعاً ما عن قانون معين. أما الصورة المرئية فتحافظ وتطور إلى حد ما شيئاً طبيعياً، وتهتم بالجانب الطبيعي للأشياء والكائنات. بعد أن حلل لويس أوديبير (Louis Audibert) فيلم المحرّم (Tabou) لـ مورناو (1931) لاحظ أنه فيلم بقي صامتاً بعد أن بدأت

السينما الناطقة، ولكنه كان طريقة للإبقاء على السينما الصامتة: فبفضل موضوعه العميق جداً، تحيل الصورة البصرية إلى طبيعة فيزيائية بريئة، وإلى حياة مباشرة لا تحتاج إلى لغة، في حين أن الكلام المكتوب يكشف عن القانون وعن الممنوع وعن الأمر المنقول اللذين يأتيان ليكسرا هذه البراءة، كما الحال عند روسو[1].

سيعترض بعضهم قائلين إن هذا التوزيع يتعلق حصراً بالموضوع الغرائبي لفيلم المحرّم. ولكن ذلك ليس مؤكّداً. فالسينما الصامتة لم تتوقف قط عن إبراز الحضارة والمدينة والشقة وأدوات الاستخدام اليومي ووسائل الفن والعبادة، وجميع الظواهر البشرية المصطنعة الممكنة. بيد أنها تضفي عليها مسحة طبيعية خاصة، هي كسر الصورة الصامتة وجماليتها[2]. فحتى الديكورات العظيمة على هذا النحو لها طبيعتها الخاصة بها وحتى الوجوه تأخذ ملمح ظواهر طبيعية، حسب الملاحظة التي أبداها بازان حول فيلم آلام جان [جان دارك]. تُظهر الصورة البصرية بنية مجتمع ما ووضعه، والتصرفات والأدوار والأفعال وردود الأفعال لدى الأفراد، وبوجيز العبارة تُظهر الشكل والمضامين. وفعلاً تتضمن عن كثب أفعال القول بحيث تتمكن من أن تُرينا أنات الفقراء أو صرخات المتمردين. إنها تظهر شرط فعل القول ونتائجه الفورية لا بل تظهر لنا طريقة التلفظ به. وما تبلغه على هذا النحو هو طبيعة مجتمع ما، والفيزياء الاجتماعية للأفعال

---

(1) Louis Audibert, "L'ombre du son," *Cinématographe*, no. 48 (Juillet 1979), pp. 5 – 6, وكرست هذه المجلة العددين 47 و48 لمشاكل السينما الصامتة والناطقة.

(2) انظر: Sylvie Trosa, no. 47, pp. 14 - 15: كان للصورة الصامتة طبيعة "مادية" مستقلة تملؤها بالمعاني. وترى س. تروزا أن ميشال ليربييه هو أحد مخرجي السينما الصامتة الذي خسر أكثر من غيره عندما ظهرت السينما الناطقة، على الرغم من ذائقته الأدبية: فـ "الأبنية البصرية" التي امتلك سرها، مؤكداً تطابق "الجوهر والتعبير"، والطبيعة والثقافة، تفقد جانباً كبيراً من وظيفتها.

وردود الأفعال، وفيزياء القول بالذات. كان إيزنشتاين يقول: لدى غريفيث، الأغنياء والفقراء هم كذلك، بحكم طبيعتهم. ولكن إيزنشتاين حافظ على هوية المجتمع ومماهاة التاريخ مع الطبيعة، بشرط أن تكون هذه المماهاة جدلية الآن، وأن تمر بالتحول من الكيان الطبيعي للإنسان والكيان الإنساني للطبيعة: أي أن الطبيعة غير مبالية (ومن هنا، كما رأينا، ينبع تصور مختلف عن المونتاج)[3]. باختصار، نرى في السينما الصامتة على العموم أن الصورة البصرية هي صورة شبه مطبّعة، لأنها تقدم لنا الوجود الطبيعي للإنسان في التاريخ أو في المجتمع، في حين أن العنصر الآخر، والمستوى الآخر الذي يتميّز عن التاريخ وعن الطبيعة يمر في "خطاب" مكتوب بالضرورة، أي مقروء، ومكتوب بالأسلوب غير المباشر[4]. عندئذ، لا بد للسينما الصامتة من أن تجمع بين الصورة المرئية والصورة المقروءة، إما بتشكيل كتل حقيقية مع الشريط المقروء، على طريقة فيرتوف أو إيزنشتاين، وإما بتمرير العناصر المكتوبة الشديدة الأهمية إلى الجانب المرئي من الصورة (كما في فيلم المحرّم إذ نرى فيه الأوامر والرسائل المكتوبة، وكما أيضاً في فيلم قوانين الضيافة (Les lois de l'hospitalité) لـ بوستر كيتون، إذ يرى الأب المنتقم فوق رأس ابنته الشعار المؤطر الآتي "أحببْ قريبك كنفسك"...)، وإما في جميع الحالات بإعداد تحريات خطية حول النص المكتوب (مثلاً تكرار كلمة "إخوة" التي تتضخم حروفها في فيلم المدرعة بوتومكين).

ما الذي حدث مع السينما الناطقة؟ لم يعد فعل القول يحيل إلى

(3) باسم السينما الناطقة، أخذ الستالينيون على إيزنشتاين عدداً من القضايا ومن بينها أنه خلط التاريخ والطبيعة، كما رأينا ذلك في معرض حديثنا عن المؤتمر السوفييتي الذي انعقد عام 1935.

(4) انظر التمييز الذي أقامه بينفينيست بين مجال "السرد" الذي يروي الأحداث، ومجال "الخطاب" الذي يتلفظ بأقوال أو ينقل أقوالاً: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, pp. 241-242 (وكيف ينتقل الخطاب إلى الأسلوب غير المباشر).

الوظيفة الثانية للعين، فلم يعد يُقرأ بل يُسمع. أصبح مباشراً، واستعاد العلامات المميزة لـ "الخطاب" التي تبدلت في السينما الناطقة أو المكتوبة (العلامة المميزة للخطاب، حسب بينفينيست، هي العلاقة الشخصية بين الأنا والأنت). وسنلاحظ أن السينما لم تصبح سمعية بصرية لهذا السبب. فخلافاً للشريط المكتوب الذي كان صورة أخرى غير الصورة البصرية، فإن السينما الناطقة والصوتية تُسمعان، ولكنهما تسمعان كبعد جديد من أبعاد الصورة البصرية، وهو مكوِّن جديد. بل إنهما – بهذه الصفة – صورة[5]. وهو وضع مختلف كلياً عما يحدث في المسرح. عندئذ، من المحتمل أن تعدّل السينما الناطقة الصورةَ البصرية: فلأنها مسموعة، فإنها تُري في داخلها شيئاً لم يظهر بحرية في السينما الصامتة. ويخال لنا أن الصورة البصرية قد تعطلت طبيعتها. فتهتم فعلاً بمجال كامل نستطيع أن ننعته بـ "التفاعلات البشرية"، والتي تتمايز عن البنى الموضوعة مسبقاً وعن الأفعال وردود الأفعال الناتجة منها. صحيح أن التفاعلات تختلط اختلاطاً وثيقاً بالبنى والأفعال وردود الأفعال. ولكن هذه هي شروط ونتائج لفعل القول، في حين أن تلك هي العنصر المترابط للفعل، ولا تتبدى إلا فيه، شأنها شأن تبادلات المنظور بين الأنا والأنت، والتداخلات التي تتطابق مع التواصل بين الناس. وعلى هذا الأساس، تشكلت سوسيولوجيا التواصل: فإذا نُظر إلى التفاعلات من حيث أنها لا تنجم عن البنى الاجتماعية القائمة مسبقاً ولا تختلط بالأفعال والارتكاسات النفسية، بل تكون العنصر المترابط لأفعال القول أو لأفعال الصمت، مجرِّدةً العنصر الاجتماعي من طبيعته

---

(5) لاحظ بالاز (Balazs) أن الصوت "لا صورة له": فالسينما لا "تعرضه" بل "تعيده" (*L'esprit du cinéma*, Payot, p. 244). يبقى أنه "يخرج من مركز الصورة، البصرية، وأن عناصره تتوزع بموجب هذه الصورة"، انظر: Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma-Editions de l'étoile, p. 13 – 14, وبهذا المعنى هو مكوِّن من مكونات الصورة البصرية.

ومشكِّلةً منظومات تفتقر إلى التوازن أو مبتكِرةً توازنها الخاص (تدامج أو عدم تدامج اجتماعي)، فإنها تقيم في الهوامش والمنعطفات، وتشكل إخراجاً مسرحياً أو دراماتورجيا للحياة اليومية (منغّصات، وخدائع، وأزمات في التفاعل)، وتفتح حقلاً خاصاً من الإدراك والإبصار وتؤدي إلى "تضخم في العين"[6]. إن التفاعلات تتبدى في أفعال القول. ولأن التفاعلات لا تفسَّر تحديداً عن طريق الأفراد، ولأنها لا تنجم عن بنية معينة، فإنها لا تخص فقط المشاركين في فعل القول، بل إن فعل القول بدورانه وانتشاره وتطوره المستقل سيخلق التفاعلَ بين الأفراد والجماعات المتباعدة والمتناثرة واللامبالية. فتكون أشبه بأغنية تجتاز الأماكن والفضاءات والأشخاص (وأحد أمثلتها المبكرة تجلى في أغنية Love Me Tonight لـ ماموليان (Mamoulian)). وإذا صح أن السينما الناطقة تمثل سوسيولوجيا تفاعلية تتحقق، أو على العكس من ذلك، إذا صحّ أن التفاعلية هي سينما ناطقة فلن نتعجب إذن من أن تصبح الإشاعة الموضوع المفضل للسينما: كما في فيلم جميع أحاديث المدينة (The whole town's talking) لجون فورد، أو فيلم يتهامسون في المدينة لـ جوزيف مانكييفيكز، أو في فيلم م. الملعون لـ فريتز لانغ.

(6) تظهر سوسيولوجيا التواصل النشيطة البينية هذه في أميركا عند بارك (Park) وغوفمان (Goffman)، وترتبط بالظواهر المدينية وبمشاكل الإعلام وسريان المعلومة. ومن روّادها جورج سيميل (Georg Simmel) في ألمانيا، وبطريقة أقل، غابرييل تارد (Gabriel Tarde) في فرنسا. فالظواهر التي هي من نوع الإشاعة والجريدة والحديث، والشخصيات التي هي من نوع الشخصية المخملية والمتسكعة والمهاجرة والهامشية والمغامرة، تحتل مكاناً مهماً، لأنها تطرح مسألة التكيف الاجتماعي أكثر من طرحها مسألة المجتمع بالذات. إن إسحاق جوزيف (Isaac Joseph) الذي ساهم كثيراً في هذه السوسيولوجيا في فرنسا كتب كتاباً جميلاً عنوانه: *Le passant considérable*, Librairie des Méridiens درس فيه "منغصات التفاعل". ويبدو لنا أن هذا التيار، في حداثته بالذات، يحتلّ في السوسيولوجيا مكاناً مشابهاً للمكان الذي احتلته الكوميديا الأميركية في السينما الناطقة، وهو مكان مهم جداً بالطبع.

كما اختصر نويل بورش ذلك، تَظهر إحدى اللقطات الأولى لفيلم م. الملعون كالآتي: "يقرأ رجل بصوت عالٍ إعلاناً للشرطة تجمّع أمامه حشد من الناس؛ وتستمر قراءة النص على طريقة إعلان إذاعي أولاً، ثم كأنها قراءة جريدة بصوت عالٍ في المقهى الذي اتُخذ كإطار... وفيه أخذ الزبائن يتعاركون، وتتهم الضحيةُ مهاجمَها بأنه "مشوِّه للسمعة". وهذه الجملة التي ينقطع عندها المشهد تنسجم مع جملة تقول: يا له من مفترٍ! أطلقها شخص كانت الشرطة تفتش شقته بناء على رسالة غير موقّعة؛ وأخيراً، عندما قال هذا الرجل المشتبه به ظلماً إن القاتل قد يكون أي شخص في الشارع، فإن قوله هذا كان مدخلاً للحلقة الرابعة في السلسلة: وثمة فلان من الناس يعنّفه الجمهور بعد سوء تفاهم مأسوي"[7]. بالتأكيد، يوجد وضع معيَّن وأفعال وردود أفعال؛ ولكن يدخل على الخط بُعْد آخر لا مناص منه. نلاحظ في هذا المثال الذي أورده لانغ، كما في أمثلة أخرى كثيرة، أن المكتوب (كالملصق والجريدة) موجود من أجل إرجاعه إلى الصوت، واستعادته عن طريق أفعال قول محددة تتساوق مع كل مشهد. وفي الواقع هناك فعلُ قولٍ واحدٌ وغير محدَّد (كالإشاعة) يسري وينتشر ويُظهر تفاعلات حية بين الشخصيات المستقلة والأماكن المنفصلة. وكلما أصبح فعل القول مستقلاً بتجاوزه الأشخاص المحدَّدين، ظهر حقل الإدراك البصري الذي يفتحه حقلاً إشكالياً، يتّجه نحو نقطة إشكالية تحاذي خطوط التفاعل المتشابكة: على هذا النحو يكون القاتل "الذي يجلس ويدير ظهره في البداية"، ونكاد نراه فقط (أو تحاذي المتشابهات في فيلم فورد، والانعطافات في فيلم مانكييفيكز). وتستمر البنية والوضع في التحكم بشروط التفاعلات، كما فعلت ذلك في الأفعال وردود الأفعال،

---

(7) Noël Burch, "De Mabuse à M: Le travail de Fritz Lang," dans: *Cinéma, théorie, lectures*, p. 235.

ولكنها شروط ناظمة أكثر منها تأسيسية. "ويبني التفاعل بمثل هذه الشروط، ولكنه يبقى إشكالياً أثناء الفعل"[8].

من كل هذا، يمكننا الاستنتاج بأن السينما الناطقة لم يكن فيها أي قاسم مشترك مع المسرح، وبأن الالتباس لا يتم إلا على مستوى الأفلام الرديئة. السؤال المطروح: ما هو الجديد الذي قدمته السينما الناطقة بالنسبة إلى السينما الصامتة؟ هذا السؤال يفقد عندئذ التباسه ويمكن النظر فيه باقتضاب. لنأخذ كمثال سينما التعاون بين الشرطة والأوباش: في فيلم الإضراب لـ إيزنشتاين، نرى أن هذا التعاون الذي يجعل سكان الصفيح يضعون أنفسهم في خدمة أرباب العمل يدخل في لعبة أفعال وردود أفعال تقيس التبعية الطبيعية للأوباش وتنجم عن بنية مجتمع رأسمالي؛ وفي فيلم م. الملعون يمر التعاون في فعل قول يصبح مستقلاً عن الفئتين المعنيتين، لأن الجملة التي يبدؤها مفوض الشرطة سيستكملها ويمطها ويحوّلها زعيم الأوباش، في مكانين مختلفين، وتُظهر تفاعلاً إشكالياً بين الفئتين المستقلتين بعينهما، حسب "الظروف" (سوسيولوجيا الأوضاع الظرفية). لنأخذ موضوعاً آخر كموضوع انحطاط المرتبة: ففي فيلم آخر الرجال لـ مورناو يستطيع خفض رتبة رئيس البوّابين أن يمر باحتفالية أو بمشهد إلقاء نص صوتي (مع أنه مشهد صامت) في مكتب المدير، وقد يتضمن قوافيَ بصرية بين الباب الأسطواني في البداية، وبين حلم الأبواب، وبين باب المغاسل حيث ينتهي الرجل؛ وتقوم روعة الفيلم على فيزياء التردّي الاجتماعي، إذ ثمة شخص ينحدر من المراتب والوظائف، داخل بنية تمثل فندقاً كبيراً ولها دور "طبيعي" أو تكويني. في فيلم الملاك الأزرق (L'ange bleu) لـ ستيرنبرغ، فإن صوت صياح الديك الذي يُصدره الأستاذ هو دراما صوتية، وفعل قول لا يصدر هذه المرة إلا عن فرد واحد

(8) Aaron Cicourel, *La sociologie cognitive*, P.U.F, cité par I. Joseph, (الذي علّق على لفظة "إشكالي" ص 54).

بذاته، ويحصل على درجة معقولة من الاستقلالية، ويُظهر تفاعل المكانين المستقلين، أي المدرسة الثانوية التي يغادرها الأستاذ ليذهب إلى الحانة ويصدر أولاً صياح ديك خجولاً ويسكر وحده، ثم الحانة التي يغادرها الأستاذ ليعود ويموت في المدرسة الثانوية بعد إصداره صياحَ ديك آخرَ يمثل ذروة التردي والاحتقار اللذين عاناهما. هناك شيء لم تتمكن السينما الصامتة من الوصول إليه، حتى مع المونتاج المتناوب، خاصة معه[9]. وإذا ما كان فيلم ستيرنبرغ عملاً عظيماً في السينما الناطقة، فلأن المكانين المنفصلين، المدرسة الثانوية والحانة، يجتازان بالتناوب محنة الصمت والعنصر الصوتي، ويدخلان في تفاعل بحيث ينتقل صياح الديك من هذا إلى ذاك، ومن أحدهما إلى الآخر، في زمنين مختلفين، حسب التفاعلات الباطنية للأستاذ نفسه.

أجرت السينما الصامتة توزيعاً للصورة المرئية وللكلام المقروء. ولكن عندما أصبح الكلام يُسمع، فكأنه صار يُظهر شيئاً جديداً، وكأن الصورة المرئية التي فقدت طبيعتها بدأت تصبح مقروءة من جانبها، بصفتها مرئية وبصرية. عندئذ اكتسبت قيماً إشكالية أو أنها حصلت على التباس معيَّن لم يكن موجوداً في السينما الصامتة. ما يظهره فعل القول، أي التفاعل، يمكن دائماً أن يساء الكشف عنه أو قراءته أو رؤيته: من هنا تصاعدُ الكذب والخداع، الذي يحصل في السينما البصرية. لقد عرّف جان دوشيه المخرجَ مانكييفيكز بأنه يمثل "المزيّة" السينمائية للّغة"[10]. صحيح

(9) يتساءل المرء إن كانت السينما تستطيع أن تصل إلى ظواهر تفاعل بوسائلها الخاصة. ولكن ذلك يتم في الأفلام الصامتة التي تتجلى عن الأشرطة المقروءة، والتي تعمل بوسائل مستهجنة. هذا ما رأيناه في فيلم رجل الكاميرا (*L'homme à la caméra*) لـ فيرتوف، وفيه يعمل الفاصل كمفاضلة بين الحركات. أو ما رأيناه حتى في فيلم آخر الرجال، ذلك أن الكاميرا الجامحة هي التي تُظهر بعض التفاعلات.

(10) "Jean Douchet," dans: "Cinéma américain," *Cahiers du cinéma*, no. 150 (Décembre 1963), pp. 146 – 147.

أنه لا يوجد مخرج قام بمثل هذا الاستخدام لفعل القول وأنه مع ذلك لا يدين بشيء للمسرح. ذلك أن فعل القول عند مانكييفيكز يُظهر تفاعلات، ولكنها تبقى للوهلة الأولى غير مدرَكة لدى الكثير من المشاركين، أو أنهم يرونها بشكل سيئ، ولا يفك رموزها إلا شخوص يتمتعون بعيون شديدة الإبصار. بحيث تقود هذه التفاعلات (أو الانعطافات) القادمة من الكلام إلى الكلام: أي كلام الصوت الخارجي أو الكلام الثاني الذي لا يستطيع أن يُري – إلا بعد فوات الأوان – ما توارى في البداية عن الرؤية، لأنه على جانب مفرط من القوة والغرابة والشناعة[11]. وهذا هو الانعطاف الذي يصبح عند مانكييفيكز الرابط البصري لفعل قول مزدوج، يكون مرة صوتاً خارجياً، ومرة صوتاً يفعل فعله.

كان من الضروري أن تتخذ السينما الناطقة كموضوع مفضل الأشكالَ الاجتماعية الأكثر سطحية في الظاهر، والأكثر هشاشة، والأقل "طبيعية" أو بنائية: أي اللقاءات مع الآخر، ومع الجنس الآخر، والطبقة الأخرى، والمنطقة الأخرى، والأمة الأخرى، والحضارة الأخرى. وكلما تناقصت البنية الاجتماعية مسبقاً، انحلت بنحو أفضل – ليس حياة طبيعية صامتة – بل أشكال خالصة من التصرف الاجتماعي الذي لا بد أن يمر بالمحادثة وجوباً. ولا شك في أن المحادثة لا تنفصل عن البنى والمواقع والوظائف والمصالح والدوافع والأفعال وردود الأفعال الخارجية عنها (عن المحادثة). ولكنها تمتلك القدرة على أن تُخضع بشكل مصطنع جميع هذه المحدِّدات وتجعل منها رهاناً، أو بالأحرى متغيّرات فعلٍ يطابقها. لم تعد المصالح، ولا حتى العاطفة أو الحب هما اللذان يحددان المحادثة، ذلك أنهما

---

(11) إن نظرية جيرار جينيت المتعلقة بالسرد الأدبي تؤكد اختلاف الأسئلة: "من يتكلم؟" و"من يَرى؟" (انظر كتاب: *Figures* III, p. 203, et *Nouveau discours du récit*, (Seuil). واقتبست منها نظريات فرانسوا جوست (انظر مجلة: *Communications*, no. 38 (1983)). ويبدو لنا أن مانكييفيكز هو المثال السينمائي الأفضل.

يتعلقان بتشاطر الاستشارة في المحادثة التي تحدد علاقات القوة والهيكلات الخاصة بها. لذا يوجد دائماً شيء من الجنون أو الفصام في محادثة يُنظر إليها بذاتها (محادثة في المقهى، محادثة غزلية، محادثة ذات مصلحة، محادثة صالونية في جوهرها). لقد درس الأطباء النفسانيون محادثات الفصاميين، بما فيها من تصنّع ومقاربةٍ ومباعدةٍ في التفاعل، ولكن المحادثة كلها فصامية وتُعتبر نموذجاً في الفصام، وليس العكس. لقد أحسن فريدريك بيرتيه (Frédéric Berthet) عندما قال: "لدى النظر في المحادثة، وفي مجمل ما قلنا للتو، ما هو الموضوع المتشعّب وشبه الجنوني الذي يتم تصوُّره كي ينتقل إلى التعبير؟"[12]. نخطئ عندما ننظر إلى المحادثة تبعاً لشركاء مجتمعين أو مرتبطين سابقاً. لكن في هذه الحالة، تقوم المحادثة على إعادة توزيع الرهانات وعلى إقامة تفاعلات بين أناس يفترض فيهم أن يكونوا متفرقين ومستقلين يعبرون الساحة صدفةً: بحيث تكون المحادثة إشاعة مختزلة، أو تكون إشاعة كاملة أو محادثة مستفيضة تكشفان عن التواصل أو الانتشار. وهذه المرة، ليست المحادثة هي نموذجاً للتفاعل بين الناس، بل التفاعل بين أناس متفرقين، أو لدى شخص واحد بعينه، هو نموذج المحادثة. ما يمكن أن نسميه تخالطاً اجتماعياً أو "رهافة اجتماعية"، بالمعنى الواسع للكلمتين، لا يختلط مطلقاً بالمجتمع" إنه يعني التفاعلات التي تتطابق مع أفعال القول، وليس الأفعال أو ردود الأفعال التي تمر عبرها وتبعاً لبنية مسبقة. إن جوهر الرهافة الاجتماعية في المحادثة، والمتمايز عن المجتمع، هو ما اكتشفه بروست، وما اكتشفه أيضاً جورج سيميل. والحال أن الطريف في الموضوع هو أن نلاحظ إلى أية درجة يعجز المسرح أو حتى الرواية عن فهم المحادثة لذاتها: إلّا لدى الكتّاب المعاصرين الذين انتقلت أعمالهم إلى السينما (مثل بروست ووليام جيمس)، أو حتى الذين تأثروا بها مباشرة

(12) Frédéric Berthet, dans: "La conversation," *Communications*, no. 30 (1979), p. 150.

(كما في مسرحيات أغنوس ويلسون (Agnus Wilson) وروايات دوس باسوس وناتالي ساروت)[13]. والحقيقة أن السينما الناطقة لم تجازف مطلقاً لتختلط بالمسرح أو الرواية المصورين سينمائياً، إلّا في أدنى الدرجات. ما ابتكرته السينما هو التخاطب الصوتي الذي تملَص من المسرح والرواية، وهو أيضاً التفاعلات البصرية أو المقروءة التي تتطابق مع التخاطب. وربما عرّض مستواه الأدنى لجذب السينما إلى طريق مسدود يتمثل بالحوار المصوّر سينمائياً. فوجب على الواقعية الجديدة، ووجب خاصة على الموجة الجديدة أن تعيد اكتشاف التخاطب (أو التحادث) والتفاعل: فكان هذا تنشيطاً جديداً كبيراً، بأسلوب إيجابي أو ساخر أو نقدي، عند تروفو وغودار وشابرول. ولكن التحادث والتفاعل، منذ بداية السينما الناطقة بقيا الفتح الذي حققته السينما فجعلت منه نوعاً خاصاً هو "الكوميديا" السينمائية تحديداً، الكوميديا الأميركية بامتياز (والكوميديا الفرنسية أيضاً التي اتخذت مزيداً من الإبهام عند مارسيل بانيول وساشا غيتري).

إن المحادثة، بمعزل عن مضامينها وموضوعاتها، ستخلق التفاعلات التي تعزّز العلاقات بين الأفراد أو تباعدها، وتجبرهم على أن يكونوا غالبين أو مغلوبين، وعلى تعديل أو حتى على قلب منظوراتهم[14]. مثلاً هل ستموّل المرأةُ العجوز الشركةَ، وهل الفتاة ستغوي الرجل؟ إن استثارة لعبة التفاعلات هي التي ستتخذ القرارات المتعلقة بالمضامين الاقتصادية أو العشقية، وليس العكس. الناطق السينمائي، الذي تعززت قوته منذ البداية في الكوميديا الأميركية، يتحدد بالطريقة التي بها تشغل

---

(13) Alejo Carpentier, cité par Mitry (*Esthtétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, p.102) : "للمحادثة إيقاع وحركة وغياب التسلسل في الأفكار المصحوب بتداعيات غريبة واستذكارات عجيبة لا تشبه على الإطلاق الحوارات التي بالعادة تملأ" الروايات والمسرحيات.

(14) Georg Simmel, "Sociologie de la sociabilité," in: *Urbi*, III (1980), (انظر الطريقة التي بها يستخلص سيميل تعريفاً للديمقراطية).

أفعال القول المكانَ، ضمن شروط عديدة ومتنامية الدقة تشكّل في كل مرة "الشكل الحسن" الذي يزاوج بين سرعة النطق والمكان المشاهَد. الجميع يتكلمون دفعة واحدة، أو أن كلام أحدهم يملأ المكان بحيث يُجبر الآخر على محاولات كلامية فارغة فيُتَأتئ ويُلجلج. فالجنون المعتاد في العائلة الأميركية، والإدخال المستمر لغريب القول وهجينه، كما لو كان خللاً في الأنظمة ذاتها البعيدة من التوازن، سيشكلان الأفلام الكوميدية الكلاسيكية (مثل الزرنيخ والتخاريم القديمة (Arsenic et vieilles dentelles) لـ فرانك كابرا (Frank Capra)). ثمة ممثلة مثل كاثرين هيبورن (Katharine Hepburn) تكشف عن براعتها في مجالات التواصل الاجتماعي، من خلال سرعة إجاباتها، وطريقتها في تكبيل خصمها أو تشويشه، وعدم اكتراثها بمضامين الكلام، وتنويع أو قلب المنظورات التي تنطلق منها. وجورج كيوكور وماك كارني (Mac Carney) وهوارد هوكس (Howard Hawks) جعلوا من المحادثة وجنون المحادثة العنصر الأساسي للكوميديا الأميركية، ومنحها هوكس سرعة فائقة. واحتل إرنيست لوبيتش حيزاً كاملاً في المحادثة الدونية (كما عرَّفتها ناتالي ساروت). وتوصل كابرا إلى أن يجعل من الخطاب عنصر الكوميديا الأساسي، لأنه بالضبط أظهر في الخطاب نفسه تفاعلاً مع الجمهور. في فيلم السيد راغلز الرائع (L'admirable M. Ruggles) عارض ماك كارني التحفظ والاقتضاب الإنجليزي بالخطاب الأميركي المتحرر من القيود والمؤسَّس على إعلان لينكولن. ونفهم أن الخطاب كموضوع سينمائي تمكّن من نقل كابرا من الكوميديا إلى مسلسل لماذا نقاتل (Pourquoi nous combattons)، كلما تبدّى شكل العلاقات الاجتماعية – على الرغم من علاقات القوة فيه وقسوة رهاناته – في الديمقراطية التي تعرَّف كـ "عالَم مصطنع" تخلى فيه الأفراد عن الملامح الموضوعة لأوضاعهم وعن الجوانب الشخصية لنشاطهم لينتجوا فيما بينهم تفاعلاً خالصاً. لقد استنفرت الكوميديا الأميركية الأمم (مجابهة بين أميركا وإنجلترا، وفرنسا، والاتحاد

السوفييتي...)، واستنفرت أيضاً المناطق (الرجل التكساسي) والطبقات وما لا يصنَّف كطبقة (المهاجر والمتشرد والمغامر وجميع الشخصيات العزيزة على السوسيولوجيا التفاعلية)، كي يُظهر التفاعلات ومنغصات التفاعل والانقلابات داخل التفاعل. وإذا ما تلاشت المضامين الاجتماعية لمصلحة أشكال التواصل الاجتماعي، فإن المواضيع تبقى محتفظة بنبرات ونغمات البلد أو الطبقة كمواضيع لأفعال القول أو كمتغيرات فعل القول الذي يؤخذ في مجمله التواصلي. وربما في نوع سينمائي آخر، وفي بعض أفلام المغامرات، يتلاشى الأشخاص بدورهم. وعندئذ ستغدو الأصوات السريعة عديمة النبرة والجرْس، وتصبح أفقية تبحث عن أقصر الطرق. أصوات بيضاء بمعنى أسلحة بيضاء، ردود جوابية يستطيع المحاور الآخر أن يلفظها هو أيضاً، بحيث يكشف التخاطب عن جنونه ويختلط الآن بمجموعة مستقلة "لما قيل مؤخراً"، وبحيث يتبدى التفاعل أكثر صفاء لأنه أصبح حيادياً بغرابة: على هذا النحو كان الزوجان بوغارت/ لورين باكال في بعض أفلام هوكس، مثل مرفأ القلق (Le port de l'angoisse) أو النوم الكبير[15] (Le grand sommeil).

إن الفعل المسموع للكلام، بصفته مكوناً من مكونات الصورة البصرية، يُطلع على شيء ما داخل هذه الصورة. وربما بهذا المعنى يجب أن نفهم فرضية كومولي القائل: إن التخلي عن عمق مجال الرؤية، وبروز بعض التسطيح في الصورة قد كانت السينما الناطقة أحد أسبابها الرئيسية لأنها خلقت بعداً رابعاً للصورة البصرية حل محل البعد الثالث[16]. ولكن فعل القول، في هذا الصدد، لا يكتفي بجعلنا نبصر، إذ يحصل أن يبصر

(15) حللت كلير بارنيه (Claire Parnet)، في نص غير منشور، الصوت في السينما الأميركية وأفلام الكوميديا وأفلام الإثارة والتشويق.

(16) انظر: Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, no. 230 et 231 (Juin-Juillet 1972).

هو بالذات (لقد حلل ميشال شيون الحالة الخاصة لتلك "الأصوات التي ترى" والتي لها "عين في الصوت"، كما الصوت في فيلم وصية الدكتور مابوز (Testament du Dr. Mabuse) لـ فريتز لانغ أو صوت الحاسوب في فيلم 2001 لستانلي كوبريك، ويمكن أن نضيف إليها أصوات مانكييفيكز"[17]. وعلى الأعم يكون الفعل المسموع للقول مرئياً هو نفسه، وبشكل من الأشكال. وليس مصدره فقط هو الذي يمكن أن يكون مرئياً أو غير مرئي. فلأنه مسموع، هو ذاته مرئي، كما لو أنه يرسم هو نفسه طريقاً في الصورة البصرية. صحيح أن السينما الصامتة تستطيع أن تُظهر المسافة التي اجتازها فعل قول غير مسموع وأن تحلّ محله: توصيل شعار لدى إيزنشتاين، صافرة المرأة المغوية التي تبعث الرعشة في أوصال الرجل في فيلم الشفق (Aurore) لـ مورناو؛ نداء المتربص الذي يصوَّر بلقطات قريبة متتالية في فيلم المحرّم لـ مورناو أيضاً، صافرة وقرقعة الآلات، عبر دفقات من الضوء، في فيلم ميتروبوليس لـ لانغ أيضاً. لقد كانت تلك لحظات مشرقة في السينما الصامتة. ولكن المسافة التي تم اجتيازها هي التي مكّنت هكذا من إعادة تشكيل الفعل الصامت. أما الآن فنرى أن الصوت المسموع هو الذي ينتشر في الفضاء المرئي، أو أنه يملأه ساعياً إلى أن يبلغ الشخص المرسل إليه، عبر العقبات والانعطافات. إنه يحفر المكان. فصوت بوغارت في الميكروفون يشبه رأساً متحرياً يسعى إلى الوصول إلى الجمهور الذي ينبغي تحذيره على جناح السرعة (في فيلم المرأة الواجب قتلها (La femme à abattre) لـ راول والش وبريتلن ويندوست)؛ وأغنية الأم يجب أن تصعد الأدراج وتخترق الغرف، قبل أن تصل نغماتها الأخيرة إلى الطفل السجين (كما في فيلم الرجل الذي يعرف أكثر من اللازم (L'homme qui en savait trop) لـ هيتشكوك). إن فيلم الرجل غير المرئي لجيمس وهال كان إحدى روائع السينما الناطقة،

(17) Michel Chion, p. 36, p. 44.

لأن الكلام تحول فيه إلى كلام مرئي. ما قاله آلان فيليبون عن فيلم بيروت اللقاء (Beyrouth la rencontre) ينطبق على السينما الناطقة برُمَّتها، أي الجديرة بصفة "ناطقة" والتي تختلف جوهرياً عن المسرح: "حقاً نرى الكلام يشق طريقاً صعبة عبر الأنقاض (...). لقد صوَّر المخرج الصوت كشيء مرئي، وكمادة تتحرك"[18]. عندئذ يظهر الانقلاب الذي يسعى إلى التجسّد في السينما الناطقة، مقارنة بالسينما الصامتة: فعوضاً من صورة مرئية ومن كلام مقروء، يصبح فعل القول مرئياً ويُسمع صوتَه في آن، ولكن الصورة البصرية تصبح أيضاً مقروءة، بحد ذاتها، بما إنها صورة بصرية يندرج فيها فعل القول كمكوّن من مكوناتها.

(2

يجري التذكير أحياناً بأنه لا يوجد شريط صوتي واحد، بل ثلاث زمر على الأقل: الكلام والضجيج والموسيقى. وربما يجب أن نميّز عدداً أكبر من المكونات الصوتية: الضجيج (الذي يعزل شيئاً وينفرد بعضها عن بعض)، والأصوات (التي تحدد علاقات وتترابط مع بعضها)، والأصوات المنطوقة (التي تقطع تلك الروابط، وقد تكون صرخات أو "رطانات" أيضاً كما في الأهزولة الناطقة عند شابلن أو جيري ليويس)، والكلام، والموسيقى. ومن البديهي أن تتمكن هذه العلاقات المختلفة أن تدخل في تنافس وأن تتصارع ويحل بعضها محل بعض وأن يغطّي بعضها بعضاً وأن تتحول: ومنذ بدايات السينما الناطقة كانت موضوع أبحاث معمقة عند رينيه كلير؛ وستكون أحد الملامح الأهم في أفلام جاك تاتي حيث تجد العلاقاتُ الداخلية نفسَها مشوَّهة بشكل ممنهج، وحيث تتحول الضجات الأولية إلى شخوص (طابة كرة الطاولة، أو السيارة في فيلم السيد هولو في إجازة، وحيث الشخوص في المقابل يدخلون في محادثة في جو مليء

(18) Alain philippon, *Cahiers du Cinéma*, no. 347 (Mai 1983), p. 67.

بالضجيج (محادثات السيد في فيلم وقت اللعب)[19]. نستدل بالأحرى من كل هذا، وحسب الأطروحة الأساسية التي قدّمها ميشال فانو (Michel Fano)، أن هناك سلسلة صوتية متصلة، لا تنفصل عناصرها إلا بناءً على عائد أو مدلول ممكنين، دون أن تكون "دالاً"[20]. لا يمكن فصل الصوت البشري عن الضجيج والأصوات الأخرى التي تجعله غير مسموع أحياناً: بل هذا هو الفارق الثاني الكبير بين أفعال القول السينمائي وأفعال القول المسرحي. ويذكر فانو كمثال فيلم العشّاق المصلوبون (Les amants crucifiés) لـ ميزوغوشي، "وفيه تنسج الصوتيات اليابانية، والخشخشة وشدة القرع سلسلة متصلة ذات حلقات مشدودة جداً بحيث يبدو من المستحيل التبيّن من لحمتها". وتنحو جميع أفلام ميزوغوشي هذا المنحى. وعند غودار، لا تستطيع الموسيقى أن تهيمن على الصوت فقط، كما في بداية فيلم عطلة نهاية الأسبوع، ولكن فيلم اسمي كارمن سيستخدم الحركات الموسيقية وأفعال القول وصرير الأبواب وهدير البحر والميترو وصيحات النوارس وجسّ الأوتار وطلقات المسدسات وانزلاقات أقواس الآلات الوترية وزخات رصاص الرشاشات، و"انطلاق" الموسيقى و"مهاجمة" المصرف، وتطابقات هذه العناصر، وخاصة تنقلاتها وانقطاعاتها بحيث تتشكل قوة سلسلة صوتية واحدة هي بعينها. وبدلاً من التمسك بالدال

---

(19) Michel Chion, p. 72,

وحول تشويه علاقات الصوت، كتب بازان صفحة جميلة: "نادرة هي العناصر الصوتية المبهمة (...)؛ على العكس، تقوم مهارة تاتي كلها على تقويض الوضوح بالوضوح" (*Qu'est-ce que le Cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 46)، والمقابلة التي أجريت مع تاتي حول الصوت (*Cahiers du cinéma*, no. 303 (Septembre 1979).

(20) "Michel Fano," dans: *Encyclopedia Universalis*, "Cinéma musique de",

وتقتضي فكرة فانون طبعاً وجوداً ناشطاً للموسيقى قرب طاولة المونتاج، ومشاركته في جميع العناصر الصوتية، ووجود معالجة موسيقية للأصوات غير الموسيقية. وسنجد أن هذه الأطروحة قد أخذت كامل معناها في التصور الجديد للصورة.

والمدلول، نستطيع القول إن المكونات الصوتية لا تنفصل إلا في سماعها التجريدي الخالص. وبما أنها بعدٌ خاص، بعدٌ رابع للصورة البصرية (وهذا لا يعني أنها تختلط بعائد أو بمدلول)، علماً بأنها تشكل كلها مكوناً واحداً، أو سلسلة متصلة؛ وكلما تنافست وترابطت وتداخلت وتقاطعت، شقت طريقاً مليئاً بالعقبات في المجال البصري، ولا تُسمع دون أن تشاهد أيضاً، لذاتها، وبمعزل عن مصادرها في الوقت الذي فيه تدفع الصورة إلى أن تُقرأ كما يقرأ النص الموسيقي.

إذا لم يكن للسلسلة المتصلة (أو للمكون الصوتي) عناصر قابلة للتفريق، فإنها تتمايز في كل لحظة، وفقاً لاتجاهين متباعدين يعبّران عن علاقتهما بالصورة البصرية. وتمر هذه العلاقة المزدوجة بخارج مجال الرؤية، لا سيَّما إذا انتمى تماماً إلى الصورة البصرية السينمائية. صحيح أن العنصر الصوتي لا يخلق خارج مجال الرؤية، ولكنه هو الذي يسكنه، ويملأ ما لا يرى بصرياً بحضور متميز. ومنذ البداية كانت مشكلة العنصر الصوتي كالآتي: كيف العمل كي لا يكون الصوت والكلام مجرد حشو لما نراه؟ هذه المشكلة لم تنكر أن العنصرين الصوتي والنطقي كانا مكوناً من مكونات الصورة البصرية، على العكس من ذلك؛ فلأن الصوت هو مكون خاص، فلا ينبغي على الصوت أن يكون حشواً مع ما كان يشاهَد في العنصر البصري. اقترح البيان السوفييتي الشهير أن يحيل الصوت إلى مصدر خارج مجال الرؤية، فيكون معزوفةً طباقيةً بصريةً، وليس أن يكون رديفاً لنقطة مرئية: فقرقعة البساطير العسكرية تكون أهم عندما لا تشاهَد[21]. نتذكر النجاحات الكبرى التي حققها رينيه كلير في هذا

(21) انظر: "Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, Manifeste de 1928," dans: Eisenstein, *Le film: Sa forme, son sens*, Bourgois, pp. 19 – 21,

وأصابت سيلفي تروسا عندما نسبت أفكار البيان إلى بودوفكين خاصة: وإيزنشتاين من جانبه لم يؤمن كثيراً بأفضال خارج مجال الرؤية والصوت الخارجي بل آمن بأن "الصوت الداخلي" يمكّن الصورة البصرية من إحداث توليفية جديدة.

المجال، كما في فيلم تحت سطوح باريس (Sous les toits de Paris)، وفيه يتابع الشاب والشابة حديثهما، مستلقيين في الظلمة، وكل الأضواء مطفأة. وقد حافظ بريسون بشدة على المبدأ المناهض للحشو والتطابق: أي "عندما يستطيع الصوت أن يلغي صورة ما، وأن يحيّدها"[22]. وهذا هو الفرق الكبير الثالث مع المسرح. باختصار نرى أن العنصر الصوتي بشتى أشكاله يأتي ليرفد خارج مجال الرؤية بالصورة البصرية، ويتحقق خاصة في هذا المعنى كمكوِّن من مكوّنات الصورة هذه: وفي مجال الصوت، هو ما ندعوه بالصوت الخارجي الذي لا يشاهد مصدره.

في الجزء الأول من هذا الكتاب، رأينا وجهَي خارج المجال، أي ما هو قريب وما هو في مكان آخر، أو ما هو نسبي وما هو مطلق. تارة يحيل خارج المجال إلى حيّز بصري، حكماً، ويمدد، على نحو طبيعي، الحيز المرئي داخل الصورة: عندئذٍ يستبق الصوت الخارجي الحيز الذي انطلق منه، أي ما سيرى بعد قليل، أو ما يمكن أن يرى في صورة تالية، مثلاً ضجة شاحنة لم نشاهدها بعد، أو أصوات محادثة لا نشاهد إلا أحد المتحدثين فيها. هذه العلاقة الأولى هي علاقة مجموعٍ معين بمجموع أوسع يمدده أو يحتويه، ولكن طبيعتهما واحدة. وطوراً، على العكس من ذلك، ينمّ خارج مجال الرؤية عن قوة طبيعية أخرى، تتجاوز كل حيز وكل مجموع: وهذه المرة يحيل إلى الكل الذي يتجلى خارج المجاميع، ويحيل أيضاً إلى المتغير الذي يتجلى في الحركة، وإلى الاستمرارية التي تتبدى في المكان، وإلى الفكرة الحية التي تظهر في الصورة، وإلى العقل الذي يتجسد في المادة. في الحالة الثانية هذه، نرى أن الصوت أو الصوت الخارجي يتكونان بالأحرى من

---

(22) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, pp. 60 – 62, نرى أن بريسون لا يفكر فقط في الصوت الخارجي: يمكن أن تكون "أولوية" للصوت الداخلي على الصورة بالذات، ويمكن أن يكون بالآتي "تحييد" للصورة البصرية. حول الصورة الصوتية عند بريسون انظر: Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Delarge, Ch.VII.

موسيقى، ومن أفعال قول شديدة الخصوصية، وانعكاسية دون أن تكون تفاعلية (صوت يستدعي أو يشرح أو يعلم، صوت يتمتع بتأثير قوي على تتمة الصور). إن علاقتَي خارج مجال الرؤية، أي العلاقة التي يمكن أن تتحقق مع مجموعات أخرى، والعلاقة الافتراضية بالكل، هما علاقتان متناسبتان بصورة معكوسة؛ ولكنهما كلتيهما لا تنفصلان قطعاً عن الصورة البصرية وتظهران في السينما الصامتة (كما في فيلم آلام جان [جان دارك] لدراير). وعندما أصبحت صوتية، وعندما سكن الصوت خارج المجال، فإنه أجراه إذن بطريقتين، حسب تكاملهما وتناسبهما المعكوس، حتى لو كان عليه أن يُحدث تأثيرات جديدة. إن باسكال بونيتزر (Pascal Bo-nitzer) وميشال شيون هما اللذان شككا في وحدة الصوت الخارجي وأظهرا كيف أن هذا الصوت كان ينقسم حسب هاتين العلاقتين[23]. كل شيء يتم فعلاً كما لو أن السلسلة المتصلة لم تتوقف عن التمايز باتجاهين، ينقل الأول منهما الضجات وأفعال القول التفاعلية، وينقل الآخر أفعال القول الانعكاسية والموسيقى. وحصل لغودار أن قال بأنه من الضروري وجود مسارين صوتيين لأن للإنسان يدين اثنتين، ولأن السينما هي فن يدوي ولمسي. والحقيقة أن للصوت علاقة مميزة باللمس، أي أنه يقرع الأشياء والأجساد، كما في بداية فيلم اسمي كارمن. ولكن حتى الأكتع يرى أن السلسلة الصوتية المتصلة تستمر في التمايز بناءً على العلاقتين بالصورة البصرية، وبناء على علاقتها القابلة للتحقق مع صورتين ممكنتين

(23) حسب نص بونيتزر: "ثمة على الأقل نمطان من الصوت الخارجي يحيلان على نمطين على الأقل من خارج المجال: الأول متجانس مع المجال، والآخر متنافر ويتمتع بقدرة لا تقلَّص (قدرة مختلفة على الإطلاق، وقدرة غير محددة على الإطلاق). انظر: *Le regard et la voix*, 10-18, pp. 31-33. واقترح ميشال شيون مصطلح "قياس الصوت" للدلالة على الصوت الذي لا نتبين مصدره؛ وميّز بين قياس الصوت النسبي وقياس الصوت "الشامل"، ويتمتع بالأينمكانية وبالقدرة الكلية والاستبصار الكلي. ولكنه يضفي طابع النسبية على تمييز بونيتزر، لأنه أراد أن يظهر كيف أن الجانبين يتواصلان بأشكال عديدة، ويدخلان في مسار لا يلغي اختلاف طبيعتهما: ص 26–29، 32.

أخريين، سواء تمت أم لا، وبناء على علاقتها الافتراضية بمجمل الصور الذي يتعذر تحقيقه.

إن التمايز بين ملامح السلسلة الصوتية لا يعتَبر فصلاً بل تواصلاً وسيراً لا يتوقف عن تشكيل السلسلة المتصلة. لنأخذ فيلم وصية الدكتور مابوز، كما حلله ميشال شيون تحليلاً ألمعياً: يبدو الصوت الرهيب قريباً جداً، حسب الملمح الأول لخارجِ مجال الرؤية، ولكن ما إن يتم الاقتراب منه، حتى ينتقل الصوت مجلجلاً إلى مكان آخر، حسب الملمح الثاني، إلى إن يتم تحديد مكانه ويتماهى مع الصورة المرئية (الصوت الداخلي). لا يلغي أي من هذين الملمحين الملامح الأخرى، وكل منها يتداخل معها: دون الوصول إلى الكلمة الفصل. وهذا ينطبق أيضاً على الموسيقى: ففي فيلم الكسوف لـ أنطونيوني، نرى أن الموسيقى التي تحيط بالعاشقَين في الحديقة يبدو وكأنها تنبعث من بيانو يعزفه موسيقي قريب ولا نراه؛ وهكذا تتغير وظيفة الصوت الخارجي الذي ينتقل من خارج مجال إلى آخر، ثم يعود في الاتجاه المعاكس ونستمر في سماعه خارج الحديقة إذ يتبع العاشقَين في الشارع[24]. ولأن خارج مجال الرؤية يتبع الصورة البصرية، فإن الدائرة تمر أيضاً بالأصوات الداخلية الموجودة داخل الصورة المشاهَدة (ويتم هذا في جميع الحالات التي يشاهد فيها مصدر الموسيقى، كما في حفلات الموسيقى الراقصة التي تحبها المدرسة الفرنسية). تلك هي شبكة اتصال وتناوب صوتيين، وتحمل الضجيج والأصوات وأفعال القول الانعكاسية والتفاعلية، وتحمل الموسيقى التي تخترق الصورة البصرية من الداخل والخارج وتجعلها "مقروءة". والمثال الأنسب لشبكة سينمائية كهذه نجده عند مانكييفيكز، ولا سيَّما في فيلم الناس سوف يتحدثون (People Will

(24) انظر تحليل موسيقى فوسكو (Fusco) لفيلم الكسوف التي درسها إيمانويل ديكو (Emmanuel Decaux) في عدد خاص عن موسيقى الأفلام: *Cinématographe*, no. 62 (Novembre 1980).

(Talk، وفيه تتواصل جميع أفعال القول، فمن جهة تتواصل الصورة البصرية التي ترتبط بها أفعال القول هذه، ومن جهة أخرى تتواصل الموسيقى التي تضبطها وتتجاوزها، فتأخذ الصورة نفسها. عندئذ نفضي إلى مشكلة لا علاقة لها فقط بتواصل العناصر الصوتية بناء على الصورة البصرية، بل بتواصل هذه الصورة، بشتى انتماءاتها، مع شيء يتجاوزها، دون التمكن من الاستغناء عنه إطلاقاً. فالحلقة ليست فقط حلقة العناصر البصرية بما فيها العناصر الموسيقية – بالنسبة إلى الصورة البصرية، بل علاقة الصورة البصرية ذاتها مع العنصر الموسيقي المميَّز الذي يتسلل إلى كل مكان: أكان صوتاً داخلياً أم خارجياً أم ضجيجاً أم نغماً أم كلاماً.

تعبّر الحركة في المكان عن كلٍّ يتغيّر، كما يحدث في هجرة الطيور التي تعبّر عن تبدل الفصول. ففي كل مكان تنشأ فيه حركة بين الأشياء والأشخاص، يحدث تغير أو تبدل زمني، أي أنه يحدث في كل مفتوح يشتملها وتغوص فيه. لقد رأينا سابقاً أن الصورة/ الحركة هي بالضرورة تعبير عن كل، وأنها تشكل في هذا المعنى تصوراً لا مباشراً للزمن. ولهذا السبب فإن للصورة/ الحركة عنصرين من خارج المجال: أحدهما نسبي، وبناء عليه تتواصل الحركة التي تتعلق بمجمل الصورة أو أنها قد تتواصل داخل مجموع أرحب وذي طبيعة واحدة؛ والآخر مطلق، وبناء عليه فإن الحركة – أياً كان المجموع الذي به ننظر فيه – تحيل إلى كلٍّ متغير يعبّر عنه. وحسب البعد الأول، ترتبط الصورة البصرية بصور أخرى. وحسب البعد الآخر، تتداخل الصور المتعاقبة في هذا الكل الذي يتبلور في الصور، فيتغير هو نفسه في حين أن الصور تتحرك وتتعاقب. صحيح أن الصورة/ الحركة ليس لها فقط حركات ممتدة (مرتبطة بالمكان)، بل لها أيضاً حركات كثيفة (مرتبطة بالضوء) وحركات عاطفية (مرتبطة بالروح). أما الزمن، ككلية مفتوحة ومتغيرة فإنه يتجاوز جميع الحركات، بما فيها التغيرات الشخصية للروح أو الحركات العاطفية، مع أنه لا يستطيع الاستغناء عنها. فهو إذن رهين تصور لا مباشر، بما أنه لا يستطيع التخلي عن الصور/ الحركة التي

تعبر عنه، ولكنه يتجاوز مع ذلك جميع الحركات النسبية مرغماً إيانا على التفكير في مطلق مرتبط بحركة الأجساد، وفي لا متناهي حركة النور، وفي لا محدودية حركة الأرواح: أي في الأسمى من الصورة الحركة إلى المفهوم الحي والعكس. والحال أن هذا كله كان يصلح للسينما الصامتة. إذا تساءلنا الآن عما تقدمه موسيقى السينما، لرأينا أن عناصر الإجابة بدأت ترتسم. لا شك أن السينما الصامتة كانت فيها موسيقى مرتجلة أو مبرمجة. ولكن هذه الموسيقى وجدت نفسها خاضعة لضرورة التطابق مع الصورة البصرية، أو أنها استُخدمت لأهداف توصيفية وتوضيحية وسردية، وكانت مثل شريط مقروء. وعندما أضحت السينما صوتية وناطقة، تحررت الموسيقى نوعاً ما واستطاعت أن تحقق انطلاقتها[25]. ولكن مم تتكون هذه الانطلاقة؟ أعطى إيزنشتاين إجابة أولى، عندما حلل موسيقى بروكوفييف لفيلم ألكسندر نيفسكي: كان يجب على الصورة والموسيقى هما بالذات أن تشكّلا كلًّا، وذلك باستخلاص القاسم المشترك بين السمعي والصوتي، والذي سيتماهى مع الحركة وحتى مع الاهتزاز. ثمة طريقة لقراءة الصورة البصرية تتطابق مع الاستماع إلى الموسيقى. ولكن هذه الطريقة لا تخفي قصدها دمجَ المزج (المكساج)، أو "المونتاج السمعي البصري"، بالمونتاج الصامت الذي يشكل فيه حالة خاصة؛ وتحافظ تماماً على فكرة المطابقة، وتُبّدل مطابقةً داخلية بمطابقة خارجية أو توضيحية؛ وتعتبر أن الكل يجب أن يتشكل بالمرئي والصوتي اللذين يتجاوزان بعضهما بعضاً في وحدة عليا[26]. ولكن، بما أن الصورة البصرية الصامتة عبّرت عن كلّ، ما العمل

(25) Béla Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 224: "Le film parlant refoule la musique à programme".

(26) Eisenstein, notamment, pp. 257-263, 317-343,

ويرى إيزنشتاين أن المطابقة الداخلية تصلح حتى للصورة البصرية الجامدة: عندها تشكل إحاطة العين الحركة المطابقة للحركة الموسيقية (كما يظهر ذلك في لقطة الانتظار قبل المباشرة بالعزف). ويستخلص من ذلك نتيجة مهمة جداً: الصورة البصرية بحد ذاتها تصبح مرئية "من اليسار إلى اليمين"، أو أحياناً بطريقة أشد تعقيداً: هي =

إذن كي لا يتكرر الصوتي والبصري برمته، وإذا حصل أن تكرر، يجب ألّا يترك مجالاً لتعبيرين نافلين؟ يرى إيزنشتاين أنه يجب تشكيل كلّ متجانس بتعبيرين يكتشف قاسمهما المشترك (نعود دائماً إلى مسألة القياس المشترك). في حين أن غلبة العنصر الصوتي قامت بالأحرى على التعبير عن هذا الكل بطريقتين متفاوتتي القياس وغير متطابقتين.

في هذا المنحى فعلاً وجدت مشكلة موسيقى السينما حلاً نيتشوياً، أكثر منه حلاً هيغلياً على طريقة إيزنشتاين، وحسب نيتشه، أو على الأقل حسب نيتشه المتأثر بشوبنهاور في كتابه نشأة التراجيديا (La naissance de la tragédie)، تأتي الصورة البصرية من أبولون الذي حرّكها بناءً على مقياس معين، وجعلها تمثل الكل بصورة لا مباشرة، عن طريق الشعر الغنائي أو الدراما. ولكن الكل قادر أيضاً على تمثيل مباشر وعلى "صورة فورية" لا تقاس بالأولى، وتكون هذه المرة صورة موسيقية وذيونيسية: فهي أقرب إلى

= "القراءة التشكيلية" (ص 330-334). إذن يكون إيزنشتاين هو مبتكر مقولة الصورة المقروءة. وعاد جان ميتري إلى المسألة وقام بدراسة معمقة للمطابقة بين الصورة البصرية والموسيقى: لا سيما في كتابه: *Le cinéma expérimental*, Seghers, ch.V, IX et X,

وبدأ بمعارضة جميع المطابقات الخارجية، إما لأن الصورة تحافظ على مضمون مكاني مهمته توضيح الموسيقى، وإما لأن الصورة التي أصبحت شكلية أو مجردة لا تبيّن إلا علاقات اعتباطية ونكوصية وتزيينية لا تتطابق تماماً مع العلاقات الموسيقية (وحتى عند ماك لارين). ويعترض أيضاً على الصورة المرئية عند إيزنشتاين. وينتقد لقطة الانتظار التي تبقى في رأيه عند المطابقة الخارجية (ص 207-208). في المقابل يرى أن لقطة معركة المرايا هي أكثر تناسباً، لأنها تسعى إلى استخلاص حركة مشتركة تشمل السمعي والموسيقي. وهذا هو شرط المطابقة الداخلية التي بحث عنها هونيغر. ولكن ميتري يرى أن الحركة المشتركة لا يمكنها أن تتحقق إلا إذا انفصلت الصورة البصرية عن الأجساد، دون أن تصبح مجردة أو هندسية: يجب على الصورة البصرية أن تحرك مادة أو عنصراً مادياً قادراً على إحداث اهتزازات وانعكاسات. عندئذ سيكون ثمة تعبيران يتطابقان مع "كلٍّ أحادي المعنى" (ص 212-218). ولم ينجح إيزنشتاين في ذلك إلا جزئياً في معركة المرايا، ولكن ميتري يعتقد أنه حقق ذلك تقريباً في محاولاته وفي بعض أجزاء كتابه: *Images pour Debussy*. بيد أنه اعترف أن ذلك تماشى مع شروط فيلم تجريبي أعدّ له هذا البحث حصراً.

مشيئة دون قاع منها إلى حركة[27]. في التراجيديا، تكون الصورة المباشرة هي أشبه بنواة نارية تحيط نفسها بصور بصرية أبولونية، ولا تستطيع التخلص من موكب استعراضها، عن السينما التي هي فن بصري أولاً، سيقال بالأحرى إن الموسيقى تضيف الصورة الفورية إلى الصور اللامباشرة التي كانت تمثل الكل بصورة جانبية. ولكن ما من شيء يتغيّر من حيث الجوهر، أي اختلاف الطبيعة بين التمثيل اللامباشر والتمثيل المباشر. يرى بعض الموسيقيين مثل بيار جانسِن (Pierre Jansen)، أو فيليب أرثويس (Philippe Arthuys)، وبدرجة أقل، أن موسيقى السينما يجب أن تكون مجردة ومستقلة، وأن تكون "جسماً غريباً" حقيقياً في الصورة البصرية كأنها غبار يدخل إلى العين ويجب أن ترافق "شيئاً موجوداً في الفيلم دون أن يظهر فيه ولا حتى أن يشار إليه"[28]. ثمة فعلاً علاقة، ولكنها ليست علاقة تطابق خارجي ولا تطابق داخلي يعيدنا إلى تقليد، إنها ردة فعل لجسم موسيقي غريب على صور بصرية مغايرة، أو هي بالأحرى تفاعل مستقل لبنية مشتركة. وليس التطابق الداخلي أفضل حالاً من التطابق الخارجي، وأغاني الباركارول التي يغنيها بحارة مدينة البندقية لا تجد علاقة متبادلة أفضل من حركة الضوء والمياه مما تجده في عناق زوجين بندقيين. ولقد بيّن هانس إيسلر (Hans Eisler) ذلك في معرض نقده لإيزنشتاين: رأى أن لا حركة مشتركة للعنصرين البصري والصوتي، كما أن الموسيقى لا تعمل كحركة، ولكن كـ "محرض على الحركة دون أن تضاعفها" (أي كإرادة)[29]. ذلك أن

---

(27) Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, §§ 5, 16 et 17.

(28) انظر: "Table ronde sur la musique de film," dans: *Cinématographe*, no. 62.

(29) Théodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma*, Arche, p. 87, وحول مثال الباركارول، الذي يصلح ضد ميتري وضد إيزينشتاين، انظر ص 75. كان إيسلر في أحيان كثيرة معاوناً لبريخت (وكان هو ملحن فيلم ليل وضباب لرينيه). وحتى في سياق ماركسي، من الطبيعي أن تحيل مفاهيم الموسيقى إلى إيحاءات شديدة الاختلاف.

الصور/ الحركة والصور البصرية المتحركة تعبّر عن كل يتغير، ولكنها تعبّر عنه بشكل لا مباشر، بحيث إن التغيير كسمة من سمات الكل لا يتطابق، بنحو منتظم، مع أية حركة نسبية للأشخاص أو الأشياء، ولا يتطابق حتى مع الحركة العاطفية الداخلية لشخصية من الشخصيات أو كمجموعة من المجموعات: ويعبّر مباشرة عن طريق الموسيقى، ولكن في تضاد أو حتى في نزاع أو تفاوت مع حركة الصور البصرية. وقد أعطى بودوفكين مثالاً لافتاً عن ذلك: ففشل مظاهرة بروليتارية يجب ألّا يترافق مع موسيقى حزينة، أو حتى عنيفة، ولكنه يشكل فقط الدراما التي تتفاعل مع الموسيقى، ومع تغيّر الكل كإرادة صاعدة للبروليتاريا. لقد ضاعف إيسلر الأمثلة المتعلقة بهذه "المسافة الشجنية" للموسيقى وللصورة: إنها موسيقى سريعة حادة لُحّنت لصورة سلبية أو محبطة، إنها رقة وسكينة أغنية باركارول هي أشبه بروح المكان قياساً بأحداث عنيفة جرت فيه، إنها نشيد تضامن من أجل صور قهر... باختصار، أضافت السينما الصوتية التمثيلَ المباشر والموسيقي [والموسيقي فقط] غير المتطابق، أضافته إلى التمثيل اللامباشر للزمن ككل يتغير. إنه المفهوم الحي الذي يتجاوز الصورة البصرية دون أن يتمكن من الاستغناء عنها.

سنلاحظ أن التقديم المباشر، كما قال نيتشه، لا يختلط بما يقدمه، لا يختلط بالكل المتغير أو بالزمن. كذلك يستطيع هذا التقديم أن يكون له حضور شديد التقطع أو الندرة. يضاف إلى ذلك، تستطيع عناصر صوتية أخرى أن تأخذ وظيفة مشابهة لوظيفة الموسيقى: تكون أشبه بالصوت الخارجي في بعده المطلق، كصوت جبار أو صوت يعرف كل شيء (تنغيم صوت ويلز في فيلم روعة آل أندرسون). أو حتى الصوت الداخلي: فإذا ما فرض صوت غريتا غاربو نفسه في السينما الناطقة، فلأنه كان قادراً، في جميع أفلامها، وفي لحظة معينة، ليس فقط على التعبير عن التغير الشخصي الداخلي للبطلة، كحركة عاطفية، بل كان قادراً على جمع الماضي والحاضر

والمستقبل إلى الكل، قادراً على إبراز النبرات العامية وهدهدات الحب، والقرارات الآنية الباردة واسترجاعات الذاكرة وشطحات الخيال (منذ أول فيلم ناطق لها أنّا كريستي[30] (Anna Christie). وربما توصلت ديلفين سيريغ (Delphine Seyrig) إلى نتيجة مماثلة في فيلم موربيل لـ رينيه مستجمعة في صوتها الكل الذي يتغيّر، من حرب إلى أخرى، ومن غابة بولونيا إلى غابة بولونيا أخرى. كقاعدة عامة، تصبح الموسيقى داخلية ما إن نرى مصدرها في الصورة البصرية، ولكن دون أن تفقد سلطتها. وتفسَّر هذه التبدلات تفسيراً أفضل، إذ تمكّن من إزالة التناقض الظاهري بين المفهومين اللذين ذكرناهما على التوالي، "مفهوم السلسلة الصوتية المتصلة" الذي طرحه ميشال فانو، ومفهوم "الجسم الغريب" الذي أخذ به جانسِن. ولا يكفي أن يشترك المفهومان في معارضة مبدأ التطابق. وفعلاً نرى أن جميع العناصر الصوتية، بما فيها الموسيقى والصمت، تشكل سلسلة متصلة كتطابق مع الصورة البصرية. وهذا لا يمنع هذه السلسلة المتصلة من التمايز دون انقطاع، حسب ملمحَي خارج المجال اللذين يتبعان أيضاً الصورة البصرية، ويكون أحدهما نسبياً، والثاني مطلقاً. فبما أن الموسيقى تقدم المطلق أو تسكنه، فإنها تتفاعل كجسم غريب. ولكن المطلق، أو الكل المتغير، لا يختلط بظهوره المباشر: لذا فإنه لا يكف عن تشكيل سلسلة صوتية متصلة، خارجية وداخلية، وعن ربطها بالصور التي تعبّر عنها بشكل لا مباشر. والحال أن الفترة الثانية لا تلغي الأولى، وتحفظ

---

(30) رسم بالاز صورة سينمائية رائعة لـ غريتا غاربو (*Le cinéma*, p. 276): رأى أن الميزة النوعية لجمال غريتا غاربو عن تخليها عن كل بيئة، كي تعبّر عن "نقاء شخص منطوٍ على ذاته، وعن الأرستقراطية الداخلية، والشعور الراعش بأنه يُحظَر لمسي أنا". وليس عند بالاز أوهام تتعلق بصوت غاربو، ولكن هذا الصوت يؤكّد تحليله: إنه يلتقط تبدّل ذلك الكل الجواني، متجاوزاً معطيات علم النفس، ولا تعبّر عنه مباشرة حركات الممثلة في محيطها.

للموسيقى قدرتها النوعية المستقلة[31]. وبناء على ما سبق، تبقى السينما فناً بصرياً بامتياز، وتختلف السلسلة الصوتية المتصلة عنها، في منحيين أو مجريين متنافرين، ولكنها أيضاً تتشكل وتبني نفسها ثانية. تلك هي الحركة القوية التي بها تُستبطن الصور البصرية في كلٍ متغير – كما كان الحال عليه في السينما الصامتة – ولكن هذا الكل المتغير في ذات الوقت يتبلور في الصور البصرية. ومع الصوت والكلام والموسيقى، تكتسب حلقة الصورة/ الحركة شكلاً آخر وأبعاداً ومكونات أخرى، ولكنها تحافظ على تواصل الصورة مع الكل الذي تنامى غناه وتعقيده أيضاً. بهذا المعنى تكمّل السينما الناطقة السينما الصامتة. ورأينا أن السينما، أكانت صامتة أم ناطقة، تشكل "حواراً ذاتياً داخلياً" هائلاً لا يكفّ عن الاستبطان والتبلور: ليست هذه السينما لغة، بل مادة بصرية هي كناية عن منطوق للغة (أو "مدلول قوة" كما قال الألسني غوستاف غيّوم (Gustave Guillaume)) يحيل إلى تعبيرات مباشرة (أفعال كلام أو موسيقى).

(3

ذكرنا منذ قليل، ومن جوانب معينة، مُخرجين "حديثين". ولكنهما لم يكونا حديثين من هذه الزاوية. فالفرق بين السينما المسماة كلاسيكية والسينما المسماة حديثة لا يتطابق مع الصامتة والناطقة. فالسينما الحديثة تتضمن استخداماً جديداً للناطقة والصوتية والموسيقية. ففي التقدير الأول، كأن فعل القول يحاول التحرر من تبعيته للصورة البصرية ويحصل على قيمة بذاته واستقلالية غير مسرحية. كانت السينما الصامتة تضع فعل القول بالأسلوب اللامباشر لأنه كان يجعله يُقرأ كشريط مكتوب؛ وبالمقابل فإن

---

(31) في نص شديد الدقة (نشر في: *Cinématographe*, p. 9) يقول ميشال فانو إن الفكرتين، فكرته وفكرة جانسِن، هما فكرتان مشروعتان. ولكن يبدو أنه ليس من الضروري الاختيار بينهما، لأنهما تستطيعان أن تتشاملا، بمستويين مختلفين.

جوهر السينما الناطقة يتمثل في إيصال فعل القول إلى الأسلوب المباشر، وفي جعله يتفاعل مع الصورة البصرية ويحتفظ بانتمائه إلى هذه الصورة، بما في ذلك الصوت الخارجي. غير أنه، في السينما الحديثة، يبرز استعمال الصوت الخاص جداً، الذي يمكن أن نسميه "الأسلوب اللامباشر الحر"، الذي يتجاوز التعارض بين الأسلوب المباشر والأسلوب اللامباشر. ليس ذلك خليطاً يجمع اللامباشر والمباشر، بل هو بعد مبتكر لا يمكن اختزاله وله أشكال شتى[32]. ولقد صادفناه مرات عديدة في الفصول السابقة، إما على مستوى السينما التي يمكن أن تسمى - بصورة مغلوطة - سينما مباشرة، وإما على مستوى تركيبي يمكن أن نسميها - بصورة مغلوطة أيضاً - سينما لامباشرة. وإذا توقفنا عند الحالة الثانية، لاستطاع الخطاب اللامباشر الحر أن يقدَّم كانتقال من اللامباشر إلى المباشر، أو العكس، مع العلم أن هذا ليس خليطاً. وهكذا غالباً ما قال إريك روهمر، في معرض شرحه الطريقة التي لجأ إليها، إن فيلم حكايات أخلاقية كان إخراجاً سينمائياً لنصوص كُتبت أولاً بالأسلوب اللامباشر، ثم انتقلت إلى شكل حوارات: يختفي الصوت الخارجي، وحتى الراوي يدخل في علاقة مباشرة مع راوٍ آخر (مثلاً المرأة الكاتبة في فيلم رُكبة كلير (Genou de Claire)). ولكن في شروط يحافظ فيها الأسلوب المباشر على علاماتٍ لأصل لامباشر ولا يستقر على ضمير المتكلم. إذا وضعنا جانباً سلسلة حكايات (Contes) وسلسلة أمثال، يتوصل فيلما مركيزة حرف و (La marquise d'O) وبيرسيفال الغاليّ إلى إعطاء السينما قوة الأسلوب اللامباشر الحر، كما تتجلى في أدب الكاتب المسرحي الألماني هينريش فون كليست، أو في الرواية القروسطية، التي تستطيع فيها الشخصيات أن تتكلم بصيغة الغائب (غنت بلانشفلور قائلة

---

(32) لقد عرفْنا الخطاب اللامباشر الحر على أنه تلفّظ يشكّل جزءاً من قول مطروح مرتبط بفاعل آخر للتلفظ، كما في العبارة الآتية: "استجمعت قواها، وستتقبل التعذيب بدلاً من أن تفقد عذريتها". وميخائيل باختين هو الذي قال إن هذا لا يعني وجود شكل مختلط (*Le marxisme et la philosophie du langage*, 3e partie).

"إنها تبكي")[33]. كأني بروهمر قد سلك طريقاً معاكساً لطريق بريسون الذي استخدم دوستويفسكي مرتين واستخدم الرواية القروسطية مرة واحدة. فعند بريسون، لا يعالَج الخطاب اللامباشر كخطاب مباشر، بل العكس، فهذا الخطاب وهذا الحوار هو الذي يعالَج كما لو أن شخصاً آخر نقله: ومن هنا يتجلى الصوت البريسوني، وهو صوت "الموديل" في مقابل صوت الممثل المسرحي، وفيه تتكلم الشخصية كما لو أنها تستمع إلى كلامها الذي ينقله شخص آخر، للوصول إلى حَرْفية الصوت، ولفصله عن كل صدى مباشر، وجعله ينتج خطاباً لامباشراً حراً[34].

إذا صح أن السينما الحديثة تتضمن انهيار الترسيمة الحسية الحركية، فإن فعل القول لا يندرج من ثم في تعاقب الأفعال وردود الأفعال، ولا يكشف الكثير عن نسيج التفاعلات. إنه ينكفئ على ذاته، ولم يعد يتبع أو يمتلك الصورة البصرية، إنه يصبح صورة صوتية بالمعنى الكامل للكلمة، ويتمتع باستقلالية سينمائية، وتغدو السينما سمعية بصرية فعلاً. وهذا هو الذي يشكل وحدة جميع الأشكال الجديدة لفعل القول، حينما ينتقل إلى نظام الخطاب اللامباشر الحر هذا: أي إلى ذلك الفعل الذي تغدو فيه السينما الناطقة مستقلة أخيراً. إذن ليس المقصود من ثم هو الفعل وردة

---

(33) انظر: Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma - Editions de L'étoile, "Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect", pp. 96 – 99.

(34) Michel Chion, p. 73,
"يتكلم الموديل البريسوني كما لو أنه يستمع: إنه يلتقط شيئاً فشيئاً ما قاله في سره بحيث يبدو وكأنه يقفل خطابه كلما تفوّه به، دون أن يترك له إمكانية التصادي عند المحاور أو عند الجمهور. (...) ففي فيلم الشيطان على الأرجح (*Le diable probablement*)، لا يتصادى من ثم أي صوت" (انظر: Serge Daney, *La rampe*, pp. 135 - 143). وفي فيلم أربع ليالٍ لحالم (*Quatre nuits d' un rêveur*) يأخذ الاسترجاع معنى خاصاً، لأنه يمكّن الشخصيات من التكلم كما لو أنهم ينقلون كلامهم الخاص. وسنلاحظ أن دستويفسكي كان يزوّد بطله بصوت غريب ("لقد بدأت كما لو أنني أقرأ في كتاب..."، "عندما تتكلم يبدو وكأنك تقرأ في كتاب...").

الفعل، ولا التفاعل، ولا حتى الانعكاس. لقد تغير وضع فعل القول. وإذا انتقلنا إلى السينما "المباشرة"، لوجدنا بالضبط هذا الوضع الجديد الذي يضفي على الكلام قيمة كلام لا مباشر حر: وهذا هو التخيل السردي. لقد تحول فعل القول إلى فعل تخيّل سردي، عند روش أو بيرّو، وهذا ما سماه بيرّو "التلبّس بجنحة الأسطرة" التي لها تأثير سياسي في تكوين شعب من الشعوب (فبهذا فقط يمكن أن تُعرَّف سينما قُدّمت على أنها سينما مباشرة أو معيشة). وفي سينما التركيب كما هو الحال عند بريسون وروهمر، سيتم التوصل إلى نتيجة مماثلة على مستويات أخرى وبطرق أخرى. يرى روهمر أن تحليل عادات مجتمع مأزوم هو الذي يمكّن من استخلاص الكلام على أنه "تخييل سردي خلّاق" أو يخلق الحدث[35]. وعلى العكس، عند بريسون، إذ ينبغي على الكلام أن ينطلق من داخل الحدث كي يستمد منه الجانب الروحي الذي نعاصره منذ أمد سحيق: أي ما يشكل ذاكرة أو أسطورة، أو "الخلود الداخلي" كما قال شارل بيغي. ولأن فعل القول هو فعل لا مباشر حر فإنه يصبح فعلاً سياسياً للتخيّل السردي، ويصير فعلاً أخلاقياً للحكاية وفعلاً يتجاوز الأسطورة[36]. وحصل لـ روهمر ولـ روب غرييه

---

(35) Marion Vidal, *Contes moraux d’Eric Rohmer*, Lherminier, pp. 126 - 128:

ففي فيلم رُكبة كلير يخاطب الراوي الروائية: "إذا قبلتْ برواية جيروم، يكون قد فاز وسيصبح شخصية من شخصيات الرواية يُقارن على أقل تقدير بـ فالمون (Valmont) وجوليان سوريل (Julien Sorel). إن مبدأ التخييل السردي الخلاق هو الذي يمكن، بسحر الكلمة، من تجسيد واقع غير ملموس وغير موجود عملياً". حول ما سماه روهمر "كذباً" واعتبره مبدأً سينمائياً، انظر: *Le goût de la beauté*, pp. 39 – 40.

(36) تحيل بازوليني أهمية أكبر ولا سيّما أنه الذي أدخل مفهوم "اللامباشر الحر" إلى السينما، كما رأينا. حول تحليل فعل القول عند بازوليني، كفعل حكاية أحياناً، وفعل أسطورة أحياناً أخرى، انظر: Pier Paolo Pasolini, *Etudes cinématographiques* (sur le mythe et le sacré, dans: "*L’évangile selon Mathieu*", "*Œdipe – roi*", "*Théorème*", "*Médée*", I, article de Maakaroun et d’Amengual; sur le conte et le récit, dans "*Le Décameron*", "*les contes de Canterbury*", "*Les mille et une nuits*", II, articles de Sémolué et d’Amengual).

أيضاً أن انطلقا فقط من أكذوبة تقدر عليها السينما بالمقارنة مع المسرح؛ ولكن الواضح عند هذين المخرجين أن الأكذوبة هنا تتجاوز مفهومها الشائع.

إن انقطاع الرابط الحسي الحركي لم يؤثر فقط في فعل القول الذي انكفأ على ذاته وانحفر، والذي لم يعد فيه الصوت يحيل إلا إلى ذاته وإلى أصوات أخرى. إنه يؤثر أيضاً في الصورة البصرية التي كشفت الآن عن فضاءات غير محددة الهوية، عن فضاءات فارغة أو منفصلة تتميز بها السينما الحديثة. كأن الكلام قد انسحب من الصورة كي يغدو فعلاً مؤسِّساً، وكأن الصورة من جانبها قد رفعت أساسات المكان أو "دعائمه"، وهي تلك القوى الخرساء قبل الكلام وبعده، قبل البشر وبعدهم. تصبح الصورة البصرية أركيولوجية وطبقاتية وبنائية. وهذا لا يعني أننا انتقلنا إلى ما قبل التاريخ (إذ توجد أركيولوجيا الزمن الحاضر)، بل إلى الطبقات المقفرة لزماننا التي تطمر أشباحنا الخاصة، وإلى طبقات ذات فجوات تتراصف تبعاً لتوجهات وترابطات متبدلة. تلك هي الصحارى في المدن الألمانية. هي صحارى بازوليني التي حوّلت ما قبل التاريخ إلى عنصر شعري مجرّد وإلى "الماهية" الموجودة في تاريخنا، وإلى القاعدة البدئية التي تكشف عن تاريخ لا متناهٍ في تضاعيف تاريخنا. أو هي صحارى أنطونيوني التي في الحصيلة لم تعد تحافظ إلا على مسارات مجردة، وتغطي الانشطارات المضاعَفة لثنائي بدئي. هي تشظيات بريسون التي تقوم بتوصيل واستتباع قِطَع المكان التي تنغلق كل قطعة منها. وعند روهمر، يتعرض الجسد الأنثوي إلى تشظٍّ، تمائمي على الأرجح، أو أنه أشبه بقطع مزهرية أو إناء خزفي متقزح نُشل من البحر: إن فيلم الحكايات هو مجموعة أركيولوجية لزماننا. والبحر، خاصة الفضاء، في فيلم بيرسيفال متأثران بتقوس يفرض نفسه على مسافات شبه تجريدية. وبيرّو، في فيلم مملكة تنتظركم (Un royaume vous attend)، يُظهر الجرارات البطيئة تطيح البيوت المسبقة الصنع فتحول المشهد إلى يباب: لقد جيء بالبشر سابقاً إلى هنا، والآن يُخرَجون منه. أما فيلم بلاد الأرض

الجرداء فهو تحفة تتجاور فيها الصور الجغرافية والخرائطية والأركيولوجية على مسار أصبح تجريدياً يسلكه حيوان الرنة الذي كاد ينقرض. ورينيه يُغرق الصورة في عصور العالم وفي أنظمة متغيرة لطبقات الأرض تخترق الشخصيات نفسها، وتجمع، في فيلم الحب حتى الموت مثلاً، بين عالمة النبات وعالم الآثار الذي عاد من القبور. ولكنها أيضاً، وبنحو جوهري، المناظر الطبقاتية الجيولوجية الخاوية والمثغرة عند ستروب، وفيها ترسم حركات الكاميرا الخط البياني المجرد لما حدث (ولا سيَّما الكاميرات البانورامية، إن وجدت)، وحيث تكمن قيمة الأرض في ما دُفن فيها: المغارة، في فيلم أوتون (Othon)، حيث خبأ المقاومون أسلحتهم، ومقالع الرخام والريف الإيطالي حيث قُتل سكان مدنيون، في فيلم **فورتيني كاني** (Fortini Cani)، وحقل القمح في فيلم من الضباب إلى المقاومة (De la nuée à la résistance) الذي خصّبته دماء القتلى الذين ضُحّي بهم (أو مشهد العشب وأشجار الأكاسيا)، والحملة والريف الفرنسي والريف المصري في فيلم قبل الأوان بعد الأوان[37] (Trop tôt trop tard). على السؤال: ما معنى اللقطة الستروبية؟ (نسبة إلى ستروب)، يمكن أن

(37) حول هذه النقطة وحول مجمل سينما ستروب وهوييه (Huillet)، ثمة نصان أساسيان لـ ناربوني وداني (*Cahiers du cinéma*, no. 275 (Avril 1977), et no. 305 (Novembre 1979)) يصرّ جان ناربوني على أشكال الطمر والثغرات والفواصل، وعلى أن الصورة البصرية "حجر"، وعلى ما يسميه "مطارح الذاكرة". وعنون سيرج داني نصه بـ "الخطة الستروبية" ويجيب عن السؤال قائلاً: "اللقطة هي كالقبر" ("ومضمون اللقطة – بالمعنى الدقيق للكلمة – هو ما يُخفى فيها، أي الجثث المطمورة"). هذا لا يعني أن هناك قبراً قديماً، بل أركيولوجيا لزماننا. وكان داني قد عالج هذا الموضوع في نص آخر عنوانه: "قبر للعين" (*La rampe*, pp. 70-77)، وفيه يلاحظ عرَضاً أن لدى ستروب تشظيَ أجسادٍ تعود للأرض، "تقويم محترس لأجزاء الأجساد الأكثر حيادية والأقل بروزاً، هنا كاحل، وهنا ركبة". وهذا سبب – ولو خفيف – لتأكيد المقارنة بين بريسون وروهمر. نضيف إلى نصي ناربوني وداني نص جان – كلود بييت (Jean-Claude Biette)، الذي حلل المشاهد الطبقية الجيولوجية لفيلم قبل الأوان بعد الأوان ودور المشاهد البانورامية (*Cahiers du cinéma*, no. 332 (Février 1982)).

نجيب، كما في كتاب مدرسي عن علم طبقات الأرض، أنها قَطْع يتضمن خطوطاً منقَّطة لتكوينات صخرية اندثرت، وخطوط متصلة لتكوينات صخرية ما زالت ملموسة. الصورة البصرية عند ستروب هي الصخرة.

إن لفظتي "فارغة" و"منفصلة" ليستا اللفظتين المناسبتين. فالمكان الفارغ الذي لا توجد فيه شخصية (أو التي تكشف الشخصيات فيها عن فراغ) تمتلك اكتمالاً لا ينقصها شيء. أجزاء مكان منفصلة ومفككة هي إعادة ترابط نوعي فوق المسافة الفاصلة: فغياب التآلف ليس سوى مظهر توصيل يمكن أن يحدث بطرق لامتناهية. بهذا المعنى تُقرأ الصورة الأركيولوجية أو الطبقاتية في الوقت الذي تُبصر فيه. لقد أجاد نويل بورش القول: عندما تكف الصور عن التعاقب "بصورة طبيعية"، وعندما تحيل إلى استخدام ممنهج للتوصيل المزيف بـ 180 درجة، يقال إن اللقطات تدور هي ذاتها أو "تنقلب"، ويقتضي فهمُها "جهداً كبيراً من الذاكرة والخيال، أي يقتضي قراءة، وهذا ما فعله ستروب؛ يرى داني أن صورتي موسى وهارون في فيلم موسى وهارون (Moïse et Aaron) تشبهان الصور التي تندرج في جانبي الصورة البيضاء أو الفارغة، وتشبهان الوجه والقفا للقطة نفسها، "تشبهان شيئاً موحداً انفصل بحيث يصبح كلا وجهيه قابلاً لأن يرى في الوقت نفسه"؛ وفي المشاهد المبهمة تتم عملية "اندماج" بين المدرَك والمستذكَر والمتخيل والمعروف[38]. وهذا يختلف عما كان يقال في الماضي: أن تدرِك تعني أنك تعرف وتتصور وتتذكر، لكن بالمعنى الذي تكون فيه القراءة وظيفة من وظائف العين، أو إدراكاً للإدراك، أو إدراكاً لا يمسك بالإدراك إلا بعد أن يلتقط فيه الوجه الآخر والخيال والذاكرة والمعرفة. بإيجاز نقول إن ما ندعوه قراءة للصور البصرية هو الوضع الطبقاتي، وهو

---

(38) انظر: Daney, no. 305, p. 6,

وحول فيلم موسى وهارون انظر: L'entretien de Straub et Huillet avec Bontemps, Bonitzer et Daney, no. 258 (Juillet 1975), p. 17.

قلب الصورة، والفعل المطابق للإدراك الذي لا يكف عن تحويل الفارغ إلى مليء، والوجه إلى قفا. القراءة هي إعادة ربط عوضَ أن تكون تتابعاً، هي التدوير والقلب، بدلاً من الاهتمام بالوجه: هي تحليل جديد للصورة. منذ بدايات السينما الناطقة، لا شك في أن الصورة البصرية بدأت تصبح مقروءة بحد ذاتها. والسبب في ذلك أن السينما الناطقة، كانتماء أو تبعية، كانت ترينا شيئاً في هذه الصورة، وكان هذا الشيء مرئياً بذاته. لقد ابتكر إيزنشتاين مفهوم الصورة المقروءة، المرتبطة بالموسيقى، ولكن السبب في ذلك هو أن الموسيقى أظهرت توجهاً غير قابل للارتداد، وفرضته على العين. واختلف الأمر الآن في المرحلة الثانية للسينما الناطقة. وعلى العكس من ذلك، لأن الكلام المسموع يكف عن أن يرينا شيئاً وأن يكون مرئياً؛ ولأنه أصبح مستقلاً عن الصورة البصرية، وصلت الصورة البصرية من جانبها إلى مقروئية جديدة للأشياء، وصارت قَطْعاً أركيولوجياً أو بالأحرى طبقاتياً يجب أن يُقرأ: "لا تُلمس الصخرة بالكلمات"، قيل في فيلم من الضباب... وفي فيلم **فورتيني كاني**، حلل جان كلود بونيه "الشرخ المركزي الكبير"، واللقطة "الترابية والجيولوجية والجيوفيزيائية" دون أي نص مسبق، و"فيها يُقرأ المنظر كمكان تدوّن فيه الصراعات، وكمسرح فارغ للعمليات"[39]. ذلك هو معنى جديد لكلمة "مقروء" يتبدى للصورة البصرية، في الوقت الذي يغدو فيه فعل القول بذاته صورة صوتية مستقلة.

غالباً ما لاحظنا أن السينما الحديثة كانت، بشكل من الأشكال، أقرب إلى السينما الصامتة منها إلى الناطقة في مرحلتها الأولى: لا لأنها فقط أدخلت الأشرطة المقروءة، بل لأنها لجأت إلى الوسيلة الثانية المتّبعة في السينما الصامتة، أي إلى حقن العناصر الكتابية في الصورة البصرية (من

---

(39) Jean-Claude Bonnet, "Trois Cinéastes du texte," *Cinématographe*, no. 31 (Octobre 1977), p. 3,

(كان ستروب نفسه يتكلم عن الصورة الترابية وصورة الشرخ المركزي).

دفاتر ورسائل، وبنحو دائم لدى ستروب، كتابات منقوشة على الحجر أو الصخر "ولوحات تذكارية، ومدافن، وأسماء شوارع..."[40]. ومع ذلك، لا داعي لتقريب السينما الحديثة من السينما الصامتة أكثر من تقريبها من السينما الناطقة. ففي السينما الصامتة، نجد أنفسنا أمام نوعين من الصور، صور مرئية، وصور مقروءة (في الشريط المقروء)، وأمام عنصرين من عناصر الصورة (الحقنات الكتابية). أما الآن فإن الصورة البصرية هي التي يجب أن تُقرأ بكاملها، بما أن الأشرطة المقروءة والحقنات ليست سوى الخطوط المنقطة لطبقة من الطبقات الجيولوجية، أو الترابطات المتغيرة من طبقة لأخرى، أو أشكال الانتقال من هذه إلى تلك (ومن هنا مثلاً نلاحظ التحولات الإلكترونية للعنصر المكتوب عند غودار)[41]. باختصار نقول إن مقروئية الصورة البصرية و"ووجوب" قراءة الصورة، في السينما الحديثة، لم تعد تحيل إلى عنصر خاص، كما كان الأمر عليه في السينما الصامتة، ولا إلى التأثير الشامل لفعل القول على الصورة المرئية، كما كان الأمر عليه في المرحلة الأولى من السينما الناطقة. وذلك لأن فعل القول قد انتقل إلى مكان آخر وأخذ استقلاليته بحيث تكتشف الصورة البصرية من جانبها أركيولوجيا أو طبقات جيولوجية، أي أنها تكتشف قراءة تخصها كلياً ولا

---

(40) Narboni, no. 275, p. 9: وتكلم باسكال بونيتزر عن "الكتابات الصخرية والصاعقة": "أمامنا كتل، قال ستروب وهوييه (...)، مثلاً مقدمة فيلم *Für Holger Meins* المرسومة على كتلة من اللقطات المدّونة في فيلم موسى وهارون، وهذه هي التي أولاها ستروب في الفيلم أكبر قدر من الأهمية" (*Le regard et la voix*, p. 67).

(41) من المؤكد أن التدوينات في الصورة (كالرسائل والعناوين الكبرى للصحف) كانت كثيرة في المرحلة الأولى من تاريخ السينما الناطقة؛ ولكنها على الأغلب أرفدت بالصوت (مثلاً صوت بائع الصحف). في حين أن التدوينات والأشرطة المكتوبة تكتسب قيمتها بذاتها في السينما الحديثة كما في السينما الصامتة؛ ولكن بطريقة مغايرة: ذلك أن السينما الحديثة "تشوش" المعنى المكتوب، كما أظهر ذلك جاك فييشي الذي كرس لهذه المسألة مقالتين قارن فيهما السينما الحديثة والسينما الصامتة، انظر: ""Mots en images" et "Cartons, chiffres et lettres"," *Cinématographe*, no. 21 et 32 (Octobre 1976 et Novembre 1977).

تخص سواها. وتتخذ جمالية الصورة إذن طابعاً جديداً: ذلك أن ميزاتها التصويرية أو النحتية تتعلق بقوة جيولوجية تشكل بنية الأرض، كما في الصخور التي رسمها سيزان. وهذا ما وصل إلى ذروته عند ستروب[42]. وتكشف الصورة البصرية عن أساساتها الجيولوجية أو عن قواعدها، في حين أن فعل القول أو فعل الموسيقى يصبح من جانبه فعلاً مؤسِّساً أو فعلاً أثيرياً. وعلى هذا النحو، قد تتوضح المفارقة الهائلة عند أوزو: ذلك أن أوزو في السينما الصامتة هو من ابتكر فضاءات فارغة ومفصولة، لا بل ابتكر لوحات طبيعية صامتة كشفت قواعد الصورة البصرية وأخضعتها بحد ذاتها إلى قراءة طبقاتية؛ وبذلك سبق السينما الحديثة بحيث إنه لم يحتج إطلاقاً إلى السينما الناطقة؛ وعندما استعمل السينما الناطقة لاحقاً، كرائد أيضاً، فليعالجها مباشرة في المرحلة الثانية في عملية "تفريق" للقوتين اللتين يعززهما كلتيهما في "تقسيم العمل بين الصورة المستحضَرة والصورة المستمثلة"[43]. في السينما الحديثة، اكتسبت لصورة البصرية جمالية جديدة: فأصبحت هي مقروءة، إذ امتلكت طاقة لم تكن موجودة عادةً في السينما

(42) إن الطاقة التكتونية أو الجيولوجية للصورة الرسومية عند سيزان ليست سمة تضاف إلى السمات الأخرى، إنما هي طابع عام يغيّر المجموع، ليس فقط في المناظر الطبيعية (صخرة أو خط سلسلة جبلية) بل أيضاً في لوحات الطبيعة الصامتة. ذلك نظام جديد للحس البصري يتعارض مع الحس اللامادي للمدرسة الانطباعية، ويتعارض مع الحس الإسقاطي والهلوسي للمدرسة التعبيرية. إنه "الحس المادي" الذي تبنّاه ستروب في معرض حديثه عن سيزان: ليس من واجب الفيلم أن يعطي أو يخلق انطباعات لدى المُشاهد بل أن "يحوّلها إلى مادة" ويصل إلى تقنية للحس. انظر: *Entretiens*, no. 305, p. 19.

(43) على حد علمنا، يكون نويل بورش هو من ابتكر من جديد مقولة "قراءة" الصورة البصرية، وأعطاها معنى جديداً مغايراً لما طرحه إيزنشتاين. وقد حدّدهما، كما رأينا في الاستشهاد السابق، وطبّقه على أوزو خاصة في: *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 175,179 et surtout 185,

وأظهر كيف تعامل أوزو مع السينما الناطقة عام 1936 (في فيلم الابن الوحيد (*Le fils unique*)) وكيف أدخل طريقة لـ "توزيع العمل" وطريقة للتفريق بين "الحدث المنطوق به" وبين الصورة الجامدة "الخالية من الأحداث": ص 186-189.

الصامتة، في حين أن فعل القول قد انتقل إلى مكان آخر وامتلك طاقة لم تكن موجودة في بدايات السينما الناطقة. إن فعل القول الأثيري قد خلق الحدث ولكنه قام دائماً بشكل مقلوب على طبقات بصرية تكتونية: ثمة مساران يتقاطعان. وفعل القول يخلق الحدث، ولكن في فضاء خالٍ من الحدث. ما يحدّد السينما الحديثة هو هذه "المراوحة بين الكلام والصورة"، وينبغي عليها أن تبتكر علاقتها الجديدة (وهذا ليس موجوداً عند أوزو وستروب فقط، بل عند روهمر ورينيه وروب غرييه...)[44].

في أبسط الحالات، يتم هذا التوزيع الجديد للبصري والناطق داخل الصورة ذاتها، التي صارت صورة سمعية بصرية. وهذا يقتضي تربية كاملة، طالما يترتب علينا أن نقرأ البصري وأن نسمع فعل القول بطريقة جديدة. لذا يتكلم سيرج داني عن "تربية غودراية" وتربية "ستروبية". والتجلّي الأول للتربية الصحيحة، في أكثر الحالات بساطة وحسماً، يتمثل في الفيلم الأخير لروسيليني. كأننا نقول إن روسيليني قد عرف أن يبتكر من جديد مدرسة ابتدائية، ضرورية في المطلق، مدرسة تدرس الأشياء والكلمات ونحو الخطاب والتعامل مع الأشياء. وهذه التربية التي لا تختلط بالفيلم الوثائقي أو فيلم التحقيقات، تظهر خاصة في فيلم استلام لويس الرابع عشر السلطة (La prise de pouvoir de Louis XIV): فلويس الرابع عشر يعطي الخياط درساً في المعلومات بإضافة شرائط وعقد على النموذج الأصلي لبدلة البلاط التي ستتلهى بها أيدي النبلاء،

(44) حللت ماريون فيدال في فيلم رُكبة كلير لروهمر لقطة بدت كصورة ثابتة نوعاً ما، صورة نحتية ورسمية، كي تنتقل إلى السرد الذي يعيد بدوره إلى الصورة الجامدة: "مراوحة بين الكلام والصورة" (ص 128). وغالباً ما أظهرت فيدال كيف أن الكلام، عند روهمر، يخلق الحدث. كذلك نجد في فيلم العام المنصرم في مارينباد الذي أخرجه رينيه وروب غرييه، مراوحة تتشكل بين الكلام السارد الذي يخلق الحدث والحديقة الجامدة التي لها قيمة جامدة أو تكتونية، بمناطقها المختلفة، قيمة بيضاء أو رمادية أو سوداء.

ويعطي في مكان آخر درساً في النحو الجديد، يغدو فيه الملك الموضوع الوحيد للقول، في حين تتحقق الأمور حسبما رسمها. علم التربية عند روسيليني، أو بالأحرى طريقة "تعليمه": لا تتمثل برواية الأحاديث وإبراز الأشياء، بل باستخلاص البنية البسيطة للخطاب أو فعل القول. وبابتكار الأشياء اليومية، أكانت أعمالاً صغرى أو كبرى، أكانت حرفية أم صناعية. ويزاوج فيلم المسيح بين الأمثلة الإنجيلية كفعل يقوله المسيح وبين إنجاز الأعمال الحرفية؛ ويزاوج فيلم أغوسطينوس الهيبوني (Au-gustin d'Hippose) بين فعل الإيمان والنحت الجديد (وكذلك الحال لبعض الأشياء في فيلم باسكال (Pascal) وللسوق في فيلم سقراط (So-crate...). هناك مساران يلتقيان. ما يهم روسيليني هو إظهار "الصراع" كانبثاق للجديد: فهو ليس صراعاً بين مسارين، بل صراع لا يمكن أن يتبّدى إلا بهما، بفضل التنقل بينهما. تحت الخطاب، يجب العثور على أسلوب جديد في فعل القول الذي ينبعث في كل مرة كصراع لغوي مع القديم، ويظهر في داخل الأشياء كفضاء جديد يتشكل ويتعارض تكتونياً مع القديم. فضاء لويس الرابع عشر هو فرساي، الفضاء الذي أعيد تأهيله والذي يتعارض مع أنقاض المكان في عهد مازاران (Mazarin)، ولكنه أيضاً الفضاء الصناعي حيث ستُنتج المصنوعات بالجملة. أتكلمنا عن سقراط أم المسيح أم أغوسطينوس أم لويس الرابع عشر أم باسكال أم ديكارت، يتملص فعل القول من الأسلوب القديم، في الوقت الذي يشكل فيه الفضاء طبقة جديدة ترغب في حجب القديم وتغطيته؛ في كل مكان، هناك صراع يُبرز مسار عالم خرج من فترة تاريخية ليدخل في أخرى، ويُظهر الولادة العسيرة لعالم جديد يُخلق بالكلمات والأشياء، بفعل القول وبالمكان المنضَّد. وهذا مفهوم للتاريخ يستدعي في آن العنصر الكوميدي والدرامي، والاستثنائي واليومي: وهي نماذج جديدة لأفعال القول وهيكلات جديدة للمكان. إنه مفهوم "أركيولوجي" يؤخذ نوعاً ما بمعنى ميشال فوكو. وهي طريقة ورثها غودار وجعلها قاعدة لنهجه التربوي

الخاص وتلقينه الخاص: فكانت دروس الأشياء ودروس الكلمات في فيلم ستة ضرب اثنين الوضعيات الجسدية التي يفرضها الزبون على المومس، ويرتبط درس الكلمات بالظواهر التي يجبرها على التلفظ بها، والدرسان منفصلان بالطبع.

على هذه القاعدة التربوية يُبنى النظام الجديد للصورة. ورأينا أن هذا النظام يقوم على ألّا تتعاقب الصور واللقطات من بعد على عمليات قَطع عقلانية تنهي الصورة الأولى وتطرح الصورة الثانية، بل تتعاقب من جديد على عمليات قَطع لاعقلانية، لا تنتمي من ثم إلى أي من الصورتين، بل تستمد قيمتها من ذاتها (الفَرجات الفاصلة). لعمليات القَطْع اللاعقلانية إذن قيمة تفريقية وليست قيمة توصيلية[45]. في الحالة المعقدة التي نعالجها الآن يُطرح السؤال الآتي: أين تمرّ عمليات القطع ومم تتكون، ما دامت لها استقلاليتها؟ نجد أنفسنا أمام سلسلة أولى من الصور البصرية التي تضم عنصراً صوتياً وناطقاً، كما في المراحل الأولى للسينما الناطقة؛ ولكنها تنحو إلى حدّ لم يعد ينتمي إليها، مثلما أنها لا تنتمي إلى المجموعة الثانية. والحال أن هذا الحد وهذا القَطع اللاعقلاني يمكن أن يتم بأشكال بصرية متفاوتة: إما بشكل هادئ لمجموعة من الصور المتنافرة و"الشاذة" تأتي لتقطع التعاقب الطبيعي لمجموعتين من الصور، وإما بشكل موسع للشاشة السوداء أو البيضاء ولمشتقاتها. ولكن القطع اللاعقلاني، في كل مرة، يتضمن المرحلة الجديدة للسينما الناطقة، والشكل الجديد للعنصر الصوتي. قد يكون ذلك فعل صمت، بمعنى أن الناطق والموسيقي هما اللذان يخلقان الصمت. وقد يكون فعل قول، ولكن بشكل حكائي أو تأسيسي يتخذه هنا، للتمايز مع الأشكال "الكلاسيكية". والأمثلة المأخوذة من الموجة

(45) Burch, p. 174: Du faux-raccord: "يحدث شبه قطع يؤكد الطبيعة التفريقية في تغيير اللقطة، والذي طمسها تطور قواعد المونتاج باستمرار".

الجديدة عديدة: ففي فيلم أطلقوا النار على عازف البيان لتروفو، ثمة فعل قول غريب يأتي ليقطع المطاردة الحركية الشديدة الغرابة بحيث تحافظ في الظاهر على حديث بسيط تم مصادفة؛ ولكن هذه الطريقة تبدو عند غودار وكأنها تتمتع بكامل قوتها، لأن القطع اللاعقلاني الذي تنحو إليه مجموعة طبيعية من الصور هو النوع أو المقولة المشخَّصة التي تجعل فعل القول تماماً فعلاً مؤسِّساً (كما في توسط بريس باران في فيلم عِش حياتك) أو حكائياً (كما في توسط ديفوس في فيلم بييرو المجنون). ويمكن أن يكون ذلك أيضاً فعل موسيقي بمعنى أن الموسيقى ستجد مكانها الطبيعي في الشاشة السوداء الناعمة وتأتي لتقطع مجموعات الصور، وستملأ ذلك الفاصل كي توزع الصور إلى سلسلتين معدَّلتين بشكل متواصل: هذا ما حدث في تنظيم فيلم الحب حتى الموت لرينيه، وفيه لا تُسمع موسيقى هينز (Henze) إلا في الفواصل، متخذة لها وظيفة تفريقية حركية بين السلسلتين، سلسلة من الموت إلى الحياة، وسلسلة من الحياة إلى الموت. وقد تكون الحالة أيضاً أكثر تعقيداً، عندما لا تنحو سلسلة الصور فقط نحو حدّ موسيقي يكون كقَطع أو تصنيف (كما في فيلم فلينجُ من يستطيع النجاة لـ غودار، وفيه يدوّي السؤال: ما هي هذه الموسيقى؟)، ولكن حين يشكل هذا القطع أو هذا الحد، بذاته، سلسلة تتراكب مع السلسلة الأولى (وعلى هذا النحو كان البناء العمودي لفيلم اسمي كارمن، وفيه تتطور صور الرباعي الموسيقي في سلسلة قابلة للتراكب مع السلاسل التي تضمن القطوع). من المؤكد أن غودار هو أحد المخرجين الذي أمعن التفكير في العلاقات البصرية الصوتية. ولكن ميله إلى إعادة توظيف العنصر الصوتي في العنصر البصري، يهدف في الحصيلة (كما قال داني) إلى إعادتها كليهما إلى الجسد الذي اقتُطعا منه، ويؤدي إلى نظام تفكيك أو إلى قطوع صغيرة بالمعنى الكامل للكلمة: ذلك أن القطوع تنتشر ولا تعود تمر بين الصوتي والبصري، وإنما داخل البصري وداخل الصوتي وداخل

ترابطاتها المتكاثرة[46]. على العكس من ذلك، ماذا يحدث عندما يمر القطع اللاعقلي والفَرجة أو الفاصل ما بين بصري وصوتي منقّبين ومتباعدين ومتحررين أحدهما من الآخر؟

للعودة مجدداً إلى تربية عملية، يقلّص فيلم صور أليكس الفوتوغرافية (Les photos d’Alix) لجان أوستاش العنصر البصري إلى صور فوتوغرافية، ويقلص الصوت إلى تعليق، ولكن تتعمق تدريجياً فجوة بين التعليق والصورة الفوتوغرافية، من دون أن يندهش المشاهد من هذا التنافر المتعاظم. منذ فيلم العام المنصرم في مارينباد، وفي كافة أفلام روب غرييه، أطلق هذا المخرج لاتزامناً جديداً لم يعد فيه العنصر الناطق والعنصر البصري متلاصقين متوافقين، بل فضحا وناقضا بعضهما بعضاً، دون التمكن من إعطاء "الحق" لهذا وليس لذاك: أي أن هناك شيئاً لن يمكن بتّه بينهما (كما أشار إلى ذلك غارديس (Gardies) عندما قال إن البصري لا يمتلك أي امتياز في الأصالة، ولا يتضمن استبعادات أقل من استبعادات الكلام). ولا تسمح لنا التناقضات بينهما من معارضة المسموع بالمرئي على التوالي من الناحية التربوية: فدورهما هو منظومة تضم أشكالاً من الحل والربط تحدد بدورها شتى لحظات الحاضر عن طريق الاستباق أو النكوص، في صورة/ زمن مباشرة، أو أنها تنظم سلسلة من الطاقات يمكن تنكيسها أو النهوض بها، تحت عباءة الخطأ والزيف[47]. يستطيع البصري

(46) حللت ماري – كلير روبار في هذا الصدد حركة شائعة في أعمال غودار: أي أن الفصل بين "المكونات التجريدية" في الصورة ستخلق تشكيلاً مجدداً لجميع الحوامل السمعية البصرية، "في لحظات ما، يبرز المطلق"، إلى أن تنفصل المكونات من جديد (Jean-*Luc Godard, Etudes cinématographiques*, pp. 20 – 27).

(47) التناقضات البصرية الصوتية عديدة في فيلم الرجل الذي يكذب: يصوِّر النزل مليئاً بالأشخاص في حين أن الصوت يقدّمه كأنه فارغ؛ يقول صوت بوريس "لا أعرف المدة التي قضيتها هنا..." في حين أن الصورة تظهره مغادِراً. وليست التناقضات هي المهمة جداً هنا": يرى غارديس أن التكرارات والتنقيلات هي التي تتيح ذلك =

والناطق، في كل حالة، أن ينهضا بالتمايز بين الواقعي والمتخيَّل، أحياناً هذا وأحياناً أخرى ذاك، كما ينهضان بالتمايز بين الصح والخطأ؛ غير أن مجموعة من الصور السمعية البصرية تجعل المتميز بالضرورة متميزاً مبهماً، وتجعل الحل البديل رجراجاً. والسمة الأولى لهذه الصورة الجديدة هي أن "اللاتزامن" لم يعد إطلاقاً ذلك اللاتزامن الذي ذكره البيان السوفييتي وخاصة بودوفكين: فلم يعد المقصود هو إسماع الأقوال والأصوات التي يكمن مصدرها في "خارج مجال الرؤية" النسبي، والتي ترتبط إذن بالصورة البصرية التي تتجنب هذه الأقوال والأصوات مضاعفة معطياتها. وليس المقصود أيضاً هو الصوت الخارجي الذي قد يحقق "خارج مجال الرؤية" المطلق كعلاقة مع الكل وكعلاقة تنتمي بذاتها إلى الصورة البصرية. فعندما يدخل الصوت الخارجي في منافسة ومغايرة مع الصور البصرية، فإنه يفقد القدرة على تجاوزهما، إلا إذا تَحدَّدَ بالمقارنة مع تخومهما: لقد فقدَ قدرته التي كانت تميزه في المرحلة الأولى من السينما الناطقة. وتوقف عن رؤية كل شيء، وأصبح مشكوكاً فيه وغير مؤكَّد وغامضاً، كما الحال في فيلم الرجل الذي يكذب لـ روب غرييه" أو فيلم أغنية الهند (India song) لـ مارغريت دوراس، لأنه قطع الصلة مع الصور البشرية التي افتقرت إليها قدرته. لقد فقد الصوت الخارجي تلك القوة، ولكنه كسب استقلاليته. وهذا التحول هو ما حلله ميشال شيون بعمق، وما دفع بونيتزر إلى طرح مفهوم الصوت الخارجي الخارجي (Voix off off)[48].

= بالأحرى، إذا ما استندت إلى "نموذج استبدالي" يعبّئ البصري والصوتي (*Le cinéma de Robbe-Grillet*, ch VIII et conclusion). ووسّع شاتو وجوست مفهوم النموذج الاستبدالي وجعلاه يتعلق بدلالات وظائف التسبيق والتأخير: مما جعلهما يكتشفان "البنية التلفزيونية" والرمز السمعي البصري المرتبط بها (*Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, ch.VI).

(48) يُظهر ميشال شيون أن الصوت الخارجي يصبح مستقلاً أكثر عندما يكفّ عن معرفة ورؤية كل شيء، وعندما يتخلى عن القوة: ويذكر مارغريت دوراس وبرتولوتشي ولكنه يجد مثالاً لافتاً في فيلم تغريبة أناتاهان (*La saga d'Anatahan*) لـ ستيرنبرغ (ص =

التجديد الآخر (أو تطوير التجديد الأول)، يتعلق بزوال خارج مجال الرؤية وزوال الصوت الخارجي زوالاً تاماً. فمن جهة، نجد أن الناطق ومجمل العنصر الصوتي قد حصلا على الاستقلالية، وتخلصا من لعنة بالاز القائل بـ "لا وجود للصورة الصوتية..."، ذلك أنهما لم يعودا يشكلان مكوِّناً من مكوِّنات الصورة البصرية كما كان الأمر عليه في المرحلة الأولى، إذ أصبحا الصورة بوجهها الكامل. ونشأت الصورة الصوتية – في قطيعتها بالذات – من قطيعتها مع الصورة البصرية. ولم يعودا المكونيَن المستقلَين للصورة السمعية البصرية نفسها، كما الحال عند روسيليني، بل هما صورتان "متساويتان في الاستقلالية"، صورة بصرية وأخرى صوتية، مع وجود صدع أو فاصل وقطيعة غير منطقية بينهما[49]. قالت مارغريت دوراس عن فيلم امرأة الغانج: "إنه فيلمان، فيلم الصورة وفيلم الصوت. (...) والفيلمان هما هنا، ويتمتعان باستقلالية كاملة (...). ولم تعد الأصوات فيهما أصواتاً خارجية، بالمعنى المعهود للكلمة: فهما لا يسهّلان سير الفيلم، بل على العكس هما يعرقلانه ويشوّشانه. ويجب ألا نضمّهما إلى فيلم الصورة"[50]. وهذا يعني، من جهة أخرى وفي الوقت نفسه، أن لعنة بالاز الثانية قد زالت هي أيضاً: لقد أقر بالاز بوجود لقطات مقرّبة صوتية متلاحمة... إلخ، ولكنه استبعد وجود إمكانية تأطير صوتي، لأن

= 30–32). حول "الصوت الخارجي" عندما تتسلل ثغرة إلى البصري والصوتي، انظر: Bonitzer, p. 69. وعلى الأعم، سنتابع تحولات الصوت الخارجي حسب التمايزات التي طرحها بيرشيرون (Percheron) عندما أطلق مصطلح "الصوت الخارجي الداخلي" حينما يظهر "المتكلم على الشاشة، دون أن ينبس بأية كلمة" (*Ça*, no. 2 (Octobre 1973)) وبخاصة الطوبولوجيا الجديدة التي اقترحها داني (*La rampe*, pp. 144-147).

(49) الفيلسوف كَنْت هو الذي مايز بين autonomie وبين héautonomie في سياق آخر (انظر: *Critique du jugement*, Introduction, § V).

(50) Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Gallimard, pp. 103-104.

الصوت – كما قال – لا أضلاع له[51]. بيد أن التأطير البصري لا يتحد الآن كثيراً باختيار ضلع مستبَق للشيء المرئي، بل بابتكار وجهة نظر تفصل بين الأضلاع، فينشأ فراغ بينهما، بحيث يُستخرج مكان صرف، مكان لا على التعيين، مكان معطى داخل الأشياء. سيتحدد التأطير الصوتي من جانبه بابتكار فعل قول صرف، فعل موسيقي أو حتى فعل صمت، يجب استخراجه من سلسلة متصلة مسموعة تظهر في الضجيج والأصوات وأنواع الكلام والموسيقى. لم يعد ثمة "خارج مجال الرؤية" ولا أصوات خارجية تملأه، لأن شكلي "خارج مجال الرؤية" والتوزيعات الصوتية المطابقة ما زالت تتبع الصورة البصرية. ولكن الصورة البصرية قد تخلّت الآن عن برّانيتها، لقد انفصلت عن العالم واكتسبت وجهها الخلفي وتحررت من كل ما كان منوطاً بها. وبموازاة ذلك، هزت الصورةُ الصوتية تبعيتها الخاصة، وتحررت، وانتزعت تأطيرها. وحلّت برانية الصورة البصرية، باعتبارها الصورة الوحيدة المؤطرة (خارج مجال الرؤية)، محل الفَرجة القائمة بين تأطيرين، هما التأطير البصري والتأطير الصوتي، ومحل القطيعة اللامنطقية بين صورتين هما الصورة البصرية والصورة الصوتية.
وهذا ما بدا لنا أنه حدد المرحلة الثانية من السينما الناطقة (ولا شك في أن هذه المرحلة الثانية لم تكن لتولد مطلقاً لولا التلفزيون، لأنه هو الذي جعلها ممكنة؛ بل لأن التلفزيون تخلى عن معظم إمكاناته الخلّاقة الخاصة، ولأنه لم يفهمها حتى، وكان على السينما أن تعطيه درساً في التربية، وكان لا بد من تدخّل كبار المخرجين ليُظهروا ما يستطيعه وما سيمكّنه؛ وإذا صح أن التلفزيون قد قتل السينما، ما زالت السينما في المقابل تحيي التلفزيون، ليس فقط بتزويده بأفلامها، بل لأن كبار المخرجين السينمائيين قد خلقوا السينما السمعية البصرية، وأنهم مستعدون تمام الاستعداد لـ "تقديمها" للتلفزيون، إذا هو ترك لها الإمكانية، كما نرى ذلك في الأفلام الأخيرة لـ

(51) Balazs, *Le cinéma*, ch. XVI.

روسيليني، وفي مداخلات غودار، وفي مشاريع ستروب التي لا تتوقف، وكذلك الأمر عند رينوار وأنطونيوني...).

نجد أنفسنا إذن أمام مشكلتين. إذا صحّ، حسب المشكلة الأولى، أن التأطير الصوتي هو استخلاص فعل قول أو موسيقى صرفين، ضمن الشروط الإبداعية للسينما، فمِمَّ يتكوّن هذا الفعل؟ هذا ما يمكن تسميته بـ "منطوق أو بملفوظ سينمائيين تحديداً". ولكن المسألة في الوقت ذاته تجاوزت السينما بالطبع. لقد اهتمت الألسنية الاجتماعية كثيراً بأفعال القول وبإمكانات تصنيفها. إن السينما الناطقة، في تاريخها ومن دون إرادة منها، ألم تطرح تصنيفاً يستطيع أن يظهر في مكان آخر ويتمتع بأهمية فلسفية؟ لقد دعتنا السينما إلى التمييز بين أفعال القول التفاعلية، وعلى الأرجح في الصوت الداخلي والصوت الخارجي النسبي، وبين أفعال قول انعكاسية بدلاً من الصوت الخارجي المطلق؛ وأخيراً بين أفعال القول الأكثر سرية، وأفعال السرد الخيالية، "الجرائم المتلبسة بالأسطرة" التي تكون صرفة لأنها مستقلة ولا تنتمي إلى الصورة البصرية[52]. كانت المشكلة الأولى إذن هي أن نعرف ما هي طبيعة هذه الأفعال السينمائية الخالصة. ومفاد المشكلة الثانية هو الآتي: عندما يُفترض في أفعال القول أنها صرفة، أي أنها لم تعد من مكوِّنات الصورة البصرية أو أبعادها، يتغير وضع الصورة، لأن البصري والصوتي صارا مكوِّنَيَن مستقلين من الصورة السمعية البصرية نفسها (كما عند روسيليني). ولكننا لا نستطيع أن نوقف هذه الحركة: ذلك أن البصري والصوتي سيُحدثان صورتين مستقلتين متلازمتين، صورة

(52) في مجال الألسنية لا نرجع إلى تحليل أبعاد فعل القول، حسب أوستين (Austin) وأخلافه، بل إلى تصنيفات هذه الأفعال كـ "وظائف" أو "طاقات" في اللغة (مالينوفسكي، فيرث، مارسيل كوهن). سنجد وضع المسألة عند دوكرو وتودوروف *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 87- 91: والتمييز الثلاثي العناصر الذي نقترحه أي التفاعلي والانعكاسي والحكائي، يبدو لنا أنه مؤسَّس على السينما، ولكن له امتداداً ممكناً أعم.

سمعية وصورة بصرية منفصلتان ومفرّقتان ومفكوكتان بقطْع غير منطقي فيما بينهما (روب غرييه، ستروب، مارغريت دوراس). ولكن الصورة التي غدت سمعية بصرية لا تنغلق بل تكتسب على العكس من ذلك قواماً جديداً يتعلق برابط أكثر تعقيداً بين الصورة البصرية والصورة الصوتية. بحيث إننا لن نصدّق تصريح مارغريت دوراس، حول فيلم امرأة الغانج عندما قالت: إن الصورتين لا ترتبطان إلا بـ "تلازم مادي"، إذ إنهما كلتيهما مكتوبتان على الشريط السينمائي نفسه ويُشاهدان في الوقت عينه. إنه تصريح مزاجي أو استفزازي يعلن ما يدّعي أنه ينكره، لأنه ينسب إلى كل صورة من الصورتين قدرة الصورة الأخرى. وإلا لن تكون ضرورة خاصة للعمل الفني، ولن يكون ثمة إلا ما هو احتمالي واعتباطي، أي كل شيء حول كل شيء، كما في كتلة الأفلام الرديئة التي تدعي علم الجمال، أو كذلك الانتقاد الذي وجهه جان ميتري لـ مارغريت دوراس. فاستقلالية الصورتين المتلازمة لا تلغي بل تعزّز الطبيعة السمعية البصرية للصورة وتؤكد غلبة السمعي البصري. وتتعلق المشكلة الثانية إذن بالصلة المعقدة للصورتين اللامتجانستين واللامتطابقتين والمتغايرتين: وهذا التشابك الجديد هو إعادة ربط نوعي.

إن استخلاص فعل القول الصرف، والمنطوق السينمائي تحديداً أو الصورة الصوتية، هو الملمح الأول لسينما جان-ماري ستروب ودانيال هوييه: ويجب على هذا الفعل أن يُنتزع من حامله المقروء أو النص والكتاب والرسائل والوثائق. وهذا الانتزاع لا يتم بالاحتداد أو الشغف؛ إنه يفترض وجود بعض المقاومة من النص، ولكنه يفترض في كل مرة جهداً خاصاً لاستخراج فعل القول. في فيلم خبر أنّا ماغدلينا باخ (Chro-nique d'Anne Magdalena Bach)، يقرأ الصوت المفتَرض أنه لآنّا ماغدلينا رسائل باخ نفسه وشهادات أحد أبنائه، بحيث تتكلم مثلما كان باخ يكتب ويتكلم، فتصل بالآتي إلى نوع من الخطاب اللامباشر الحر. وفي فيلم **فورتيني كاني**، يشاهَد الكتاب وتشاهَد الصفحات والأيدي التي

تقلبها، ويقرأ المؤلف فورتيني المقاطع التي لم يخترها هو، ولكنه يقرأها بعد عشر سنوات، كأنه كُتب له أن "يستمع إلى صوته يتكلم"، صوته الذي سيطر عليه التعب وعرف الدهشة والهلع والإقرار، أو عدم الاعتراف او ما سُمع من قبل. صحيح أن فيلم أوتون لا يُبرز لا النص ولا التمثيل المسرحي، ولكنه يتضمنهما، ولا سيَّما أن معظم الممثلين لا يجيدون اللغة (فلهم لكنات إيطالية وإنجليزية وأرجنتينية): ما استخلصوه من التمثيل هو فعل سينمائي، وما استخلصوه من النص هو إيقاع أو إيقاع حركي، ما استخلصوه من اللغة هو نوع من "العي"[53]. في فيلم من الضباب إلى المقاومة يُستخرج فعل القول من الأساطير ("لا، لا أريد...")، وربما فقط في القسم الثاني الحديث، يستطيع أن يتغلب على مقاومة النص واللغة التي سبق للآلهة أن وضعتها. هناك دائماً شروط غريبة ستستخلص أو – كما تقول مارغريت دوراس – "ستؤطر فعل القول الصرف[54]. وموسى نفسه هو بشير لإله خفي أو هو كلام خالص، وهو الذي انتصر على الآلهة القديمة ولم يدع نفسه يتشبث بلوحي الوصايا العشر. وما يفسر ربما اللقاء بين ستروب وكافكا، هو أن كافكا أيضاً كان يظن أننا لا نملك إلا فعل قول واحداً كي نتغلب على مقاومة النصوص المهيمنة والشرائع الموضوعة مسبقاً والأحكام المقررة من قبل. ولكن إذا كان الأمر كذا في فيلم موسى وهارون، ففي فيلم أميركا العلاقات الطبقية (Amerika rapports de classes) لم يعد يكفي أن نقول إن فعل القول عليه أن يتملص من كل

---

(53) حول "نزع الملكية" من اللغة وحول "العودة إلى العيّ"، انظر ستروب وهوييه في مقابلة أجرتها معهما: *Cahiers du cinéma*, no. 224 (Octobre 1970),

حول فيلم أوتون، وانظر أيضاً تعليقات جان ناربوني في مقالة "إنابة السلطة" التي تُظهر كيف أن المشهد المسرحي يبقى "معنياً"، في تحوّله السينمائي، ص 45. وحول فيلم **فورتيني كاني**، ذكر ناربوني أن "فكرة نص ما ستنقلب عليه أثناء القراءة" (no. 275, p. 13).

(54) "Ici le cadrage est celui de la parole," (dans *Les films de J.- M. Straub et D. Huillet*, Goethe Institut, Paris, p. 55).

ما يقاومه: لأنه هو الذي يقاوم، وهو فعل المقاومة. لا نستخلص فعل القول من كل ما يقاومه دون أن نحوّله إلى مقاوم يتصدى لكل ما يهدده. إنه العنف الذي يساعد "حيث يسود العنف": إنه مقطوعة الـ Hinaus لـ باخ. أليس فعل القول بذلك فعلاً موسيقياً في "نص وصايا" موسى، ولكن أيضاً في أداء موسيقى باخ الذي ينتزع تنويطات أكثر مما لو لم ينتزعه صوت ماغدلينا من رسائل ووثائق؟ إن فعل القول والموسيقى هو صراع: وينبغي أن يكون مقتصداً ونادراً وصبوراً إلى أقصى حد كي يفرض نفسه على ما يقاومه، وينبغي عليه أن يكون عنيفاً للغاية كي يكون هو نفسه مقاومة وفعل مقاومة[55]. ويرقى بنحو لا يقاوم.

في فيلم اللامتصالحون، يصدر فعل القول عن المرأة العجوز، المصابة بالفصام أكثر منها بِالعيّ، ويحتدم حتى إلى الصورة الصوتية المتمثلة برصاصة أخيرة تطلق من مسدس: "كنتُ ألاحظ كيف يمر الزمن؛ لقد كان يغلي ويصارع، ويدفع مليوناً من أجل حبة سكاكر، ثم لم يعد لديه ثلاثة فلوس لشراء قطعة صغيرة من الخبز". كأن فعل القول موضوعٌ بشكل موارب على جميع الصور البصرية التي يجتازها وتنتظم من ناحيتها كما تنتظم القطوع الجيولوجية والطبقات الأركيولوجية في نظام مبتذل، بحسب الصدوع والثغرات: هايدنبورغ، هتلر، أدناور، 1910، 1914، 1942، 1945... لدى ستروب، هذا هو فعلاً الوضع المقارن للصورة الصوتية والصورة البصرية: ثمة أناس يتكلمون في مكان فارغ، وأثناء ارتفاع الصوت، يغوص المكان في الأرض، ولا يُظهر مطموراته الأركيولوجية وترسباته الطبقية الجيولوجية، ويشهد على الأعمال التي

---

(55) يقول ستروب وهوييه إن "الجدلية بين الصبر والعنف تتخفّى في فن باخ هو نفسه". ويؤكدان ضرورة إظهار "أشخاص راحوا يعزفون الموسيقى": "كل قطعة موسيقية نظهرها تؤدّى أمام الكاميرا، وتسجل بالصوت المباشر وفي لقطة واحدة. ونواة ما يشاهَد أثناء إحدى القطع الموسيقية، هي دائماً كيف تُصنع هذه الموسيقى. قد يحدث أن يسبقها تنويط موسيقي أو مخطوط أو مطبوعة مبتكرة..." (Goethe Institut, pp. 12-14).

كانت ضرورية وعلى الضحايا التي نُحرت لتخصيب الحقل، كما يشهد على الصراعات التي دارت والجثث المرميّة (كما في فيلمي من الضباب إلى المقاومة وفورتيني كاني. لا يمكن فصل التاريخ عن الأرض، الصراع الطبقي كامن تحت الأرض، وإذا أردنا أن نفهم حدثاً ما يجب ألّا نُظهره، ويجب ألّا نقترب من الحدث، بل ينبغي الغوص فيه، والمرور عبر كافة الطبقات الجيولوجية التي تمثّل فيه التاريخ الداخلي (وليس فقط ماضياً سحيقاً نوعاً ما). لا أؤمن بالأحداث الكبرى المدوية، قال نيتشه. إذا أردنا أن نفهم حدثاً ما، وجب أن نربطه بالطبقات الخرساء للأرض، التي تشكل استمراره الحقيقي، أو التي تُدرجه في الصراع الطبقي. في التاريخ ثمة شيء فلّاحي. والآن نرى أن الصورة البصرية والمشهد الطبقاتي هما اللذان يقاومان بدورهما فعلَ القول ويعارضانه بمراكمة صامتة. وحتى الرسائل والكتب والوثائق، التي انتزع فعل القول نفسَه منها، مرّت في المشهد، من خلال الصروح وعظام الموتى والنقوش المكتوبة على الحجر. لكلمة "مقاومة" كثير من المعاني عند ستروب، الآن هي الأرض والشجرة والصخرة التي تقاوم فعل القول بالنسبة إلى موسى. وموسى هذا هو فعل القول أو الصورة الصوتية، ولكن هارون هو الصورة البصرية، وهو الذي "يمكّن من الرؤية"، وما يمكّنه من الرؤية هو الاستمرارية النابعة من الأرض. موسى هو البدوي الجديد الذي لا يبغي أرضاً أخرى سوى كلمات الله التائهة دائماً، ولكن هارون يبغي أرضاً ويبتغي "مضجعاً" يكون غاية لحركته. وبينهما تقوم الصحراء، ولكن يقوم أيضاً الشعب الذي "لا يزال غائباً" مع أنه موجود هنا. لقد قاوم هارون موسى، وقاوم الشعبُ موسى. فماذا سيختار الشعب، هل سيختار الصورة البصرية أم الصورة الصوتية، هل سيختار فعل القول أو الأرض؟[56] يُغرق موسى هارونَ

(56) انظر التحليل المفصل لدوري موسى وهارون في مقابلة: *Cahiers du cinéma*, no. 258.

في الأرض، ولكن موسى دون هارون يفقد علاقته بالشعب وبالأرض. يمكن القول إن موسى وهارون هما قِسما الفكرة المثالية؛ بيد أن هذين القسمين لن يشكلا من بعد كلاً معيناً، بل سيشكلان انشقاقاً في المقاومة ينبغي عليه أن يمنع الكلام من أن يكون استبدادياً، ويمنع الأرض من أن تُمتلك وتخضع لطبقتها الأخيرة. ذلك ما نراه عند الرسام سيزان الذي كان معلّماً لـ ستروب: فمن جهة هناك "الهندسة العنيدة" للصورة البصرية (في الرسم)، وهي التي تغوص وتجعلنا نقرأ "الركائز الجيولوجية"، ومن جهة أخرى هناك الضباب، وذلك "المنطق الأثيري" (اللون والضوء، كما قال سيزان)، ولكنه أيضاً فعل قول يصعد من الأرض نحو الشمس[57]. والمساران هما "الصوت القادم من الجانب الآخر من الصورة". وأحدهما يقاوم الآخر، ولكن داخل هذا الانفصال المتجدد دائماً يأخذ التاريخ المطمور في الأرض قيمة جمالية انفعالية، ويأخذ فعل القول المتطلع إلى الشمس قيمة سياسية مكثفة، إن أفعال القول للبدوي (موسى)، وللهجين (كما في فيلم من الضباب...)، وللمنفي (كما في فيلم أميركا...) هي أفعال سياسية، ومن خلال ذلك كانت منذ البداية أفعال مقاومة. وإذا أعطى ستروب عنواناً للفيلم المقتبس من كافكا هو أميركا العلاقات الطبقية فلأن البطل منذ البداية يدافع عن الإنسان الكهوفي، عن السائق السفلي،

---

(57) حول الزمنين وتبادلهما ومسارهما عند سيزان، انظر: Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Age d’homme, pp. 184 – 192,

لقد لاحظ بعض المعلقين غنى الزمنين عند ستروب، من وجهات نظر شتى تعيدنا دائماً إلى سيزان: "المزج النشيط بين شغفين، والسياسة وعلم الجمال" (Biette, *Cahiers du cinéma*, no. 332)؛ أو التأليف المزدوج لكل لقطة وعلاقة اللقطات، و"المحور والهواء" (Manfred Blank, no. 305). وهذا النص الأخير يقدم تحليلاً "للمنظومة" في فيلم من الضباب...: بينما صُوّر كل هذا، تحركت الشمس من الشرق إلى الغرب وأضاءت الناس الذين نراهم دائماً في المكان ذاته، ومن زاوية أخرى لكل لقطة. (...) "وهذه الشمس هي النار، النار التي تذهب في الأرض وتوقظ الأرض، إنه غروب شمس ولقطة موازية للقطة المجال". وغالباً ما استشهد ستروب بعبارة سيزان القائلة: "انظروا إلى هذا الجبل، في الماضي كان ناراً".

ثم ينبغي عليه أن يجابه مكائد الطبقة العليا التي تفصله عن عمّه (إعادة الرسالة): ففعل القول والصورة الصوتية هما فعل مقاومة، عند باخ الذي قلب الفصل بين الدنيوي والمقدس، وعند موسى الذي غيّر عملية الفصل بين الكهنة والشعب. وعلى العكس من ذلك، نرى أن الصورة البصرية والمشهد الترابي يطور طاقة جمالية كاملة تكتشف طبقات التاريخ والصراعات السياسية التي بُني عليها فعل القول. في فيلم كل ثورة هي ضربة نرد (Toute révolution est un coup de dés)، ثمة أشخاص يقرؤون قصيدة مالارميه حول تلّة المقبرة التي طُمرت فيها جثث ثوار الكومونة: إنهم يتوازعون عناصر القصيدة حسب عناصرها الطباعية، كما يحدث ذلك لكثير من الأشياء المنبوشة. يجب الإصرار على أن القول يخلق الحدث ويرفع من شأنه في آن، وعلى أن الحدث الصامت يواريه التراب. الحدث هو دائماً المقاومة، هو ما ينتزعه فعل القول وما تطمره الأرض. إنه حلقة تجمع السماء والأرض، تجمع النور الخارجي والنار السفلية، وتجمع – أكثر من ذلك – الصوتي والبصري، ولا تشكل قط كلاً معيناً، ولكنها تقيم خلعاً بين صورتين، في الوقت الذي يتجلى فيه النوع الجديد لعلاقتهما، وهي علاقة غير قياسية، وليس غياباً في العلاقة.

ما يشكّل الصورة السمعية البصرية هو خلع وتباعد في العنصرين البصري والصوتي، وكل منهما مستقل ومترابط، ولكنه في الآن ذاته ربط غير قياسي أو "عبثي" يجمع بينهما، دون أن يشكل كلاًّ معيناً، ودون أن يقترح لنفسه أي كلّ. إنها مقاومة ناجمة عن انهيار الترسيمة الحسية الحركية، مقاومة تفصل بين الصورة البصرية والصورة الصوتية، ولكنها تضعهما بالأحرى في علاقة غير جامعة. وستوغل مارغريت دوراس في هذا الاتجاه: ففيلم أغنية الهند الذي يُعَد مركز ثلاثية سينمائية، يقيم توازناً استثنائياً فوق مستقرّ بين صورة صوتية تجعلنا نسمع جميع الأصوات (الصوت الداخلي والخارجي، الأصوات النسبية والمطلقة، الأصوات المسنَدة وغير المسندة، وكلها تتنافس وتتواطأ وتتجاهل وتتناسى، دون أن

تكون لأي منها القدرة الكلية أو الكلمة الأخيرة)، وبين صورة بصرية تجعلنا نقرأ تراصفاً أخرس للطبقات (شخوص مغلقو الأفواه حتى عندما يتكلمون بشكل موارب، بحيث إن ما يقولونه يكون في صيغة الماضي المركّب، في حين أن المكان والحدث، الحفلة الراقصة في السفارة، هما الطبقة الميتة التي تغطي طبقة مُحرِقة قديمة، أو أن حفلة الرقص الأخرى تقام في مكان آخر)[58]. في الصورة البصرية نكتشف الحياة تحت الرماد أو خلف المرايا، كما الحال في الصورة الصوتية، إذ نستخرج فعل قول خالص، ولكنه متعدد النبرات، ينفصل عن المسرح وينسلخ عن الكتابة. فالأصوات "اللازمنية" هي مثل الجهات الأربع لكيان صوتي يجابه الكيان البصري: ذلك أن البصري والصوتي هما أفقا قصة حب تذهب إلى اللانهاية وتبقى هي هي مع أنها مختلفة. وقبل فيلم أغنية الهند كان فيلم امرأة الغانج قد أسس استقلالية متلازمة للصورة الصوتية على صوتين غير زمنيين، وحدد نهاية الفيلم عندما الصوتي والبصري "يلمسان" النقطة اللامتناهية" ويشكلان منظوريها ويفقدان جوانبهما المتبادلة[59]. وبعد ذلك، سيصّر فيلم اسمه البندقي في كالكوتا المقفرة (Son nom de Venise dans Calcutta désert) على الاستقلالية المتلازمة لصورة بصرية التقطت مجموعة من

(58) يشكل فيلم أغنية الهند جزءاً من الأفلام التي أحدثت عدداً كبيراً من التعليقات حول العلاقة القائمة بين البصري والصوتي، لا سيما: Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*, pp. 148 - 153); Dominique Noguez (*Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges - Pompidou, pp. 141 - 149), and Dionys Mascolo (in *Marguerite Duras*, Albatros, pp. 143-156),

وتحتوي هذه المجموعة الأخيرة على مقالات أساسية مثل: "La femme du Gange," Par Joël Farges, Jean-Louis Libois et Catherine Weinzaepflen.

(59) Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*:

عندما فيلم الصورة وفيلم الأصوات – دون أن يترابطا – يلامس كل منهما النقطة اللامتناهية التي تشكل "رابطهما" يموتان كلاهما وتتهشم حوافهما في ذات الوقت (وتحدد مارغريت دوراس هذه النقطة في رواية امرأة الغانج، ص 183–184؛ ويستمر الفيلم مع ذلك كما لو أن هناك "مزيداً" أو حياة إضافية، يوظفان في الفيلم الآتي، المزدوج بدوره).

الآثار، وكشفت عن طبقة أعتق تكون أشبه باسم فتاة قبل الزواج غيّرته بعد أن أصبحت زوجة، وتصبو دائماً إلى نهاية عندما تلامس النقطة المشتركة لصورتين إلى ما لانهاية (كما لو أن البصري والصوتي انتهيا بالجانب اللمسي "وبالتوصيل"). يستطيع فيلم الشاحنة (Le camion) أن يعطي الأصوات جسداً من جديد، كلما تخلّى المرئي عن جسده وكلما فرّغ ذاته (قمرة القيادة، المسافة، ورؤى الشاحنة الشبحية): "لم يعد ثمة إلا أماكن قصة، وأماكن تاريخ لم يحدث"[60].

اتسمت الأفلام الأولى لمارغريت دوراس بجميع قوى المنزل، وبمجمل الحديقة/ المنزل، وبالخوف والرغبة، وبالكلام والصمت، وبالخروج والدخول، وبخلق الحدث وطمسه... إلخ. لقد كانت مارغريت دوراس سينمائية كبيرة اختصت بالمنزل، وهو موضوع شديد الأهمية في السينما، لا لأن النساء "يسكنّ" المنازل فقط، في شتى معاني هذه الكلمة، بل لأن الأهواء "تسكن" النساء: وهذا ما نراه في فيلم تهديمٌ قالتْ (Détruire dit-elle)، وخصوصاً فيلم ناتالي غرانجر (Nathalie Granger)، ومن ثم فيلم Vera Baxter. ولكن لماذا رأت في هذا الفيلم الأخير تراجعاً في أعمالها، كما رأت في فيلم ناتالي غرانجر تحضيراً للثلاثية العتيدة؟ ليست المرة الأولى التي يستطيع فيها فنان أن يقدّر أن ما نجح فيه تماماً ليس إلا خطوة، إلى الأمام أو إلى الوراء، بالنسبة إلى هدف أعمق. في حالة مارغريت دوراس، لم يعد المنزل يرضيها، لأنه لا يستطيع أن يؤّمن إلّا استقلالية المكوّنين البصري والصوتي لصورة سمعية بصرية واحدة (فالمنزل لا يزال مكاناً وموضعاً، بالمعنى المزدوج لكلمتي "كلام" و"حيّز"). ولكن إذا ذهبنا أبعد من ذلك وبلغنا الاستقلالية المتلازمة للصورة الصوتية وللصورة البصرية، وإذا جعلنا من الصورتين أفقين لنقطة مشتركة تقع في

---

(60) Youssef Ishagpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, p. 285,
(واستُخرجت هذه العبارة من تحليل مفصل لأعمال دوراس، ص 225- 298).

اللانهاية، لوجدنا أن هذا المفهوم الجديد للقَطع اللامنطقي لا يمكن أن يتحقق داخل المنزل ولا حتى به. لا شك أن المنزل/ الحديقة كان يمتلك خصائص الحيّز النكرة والفراغات والانفصالات. ولكن كان لا بد من مغادرة المنزل وإلغاء المنزل، كي لا يتمكن الحيّز النكرة من أن يتشكل إلا من خلال الهرب، في حين أن فعل القول كان عليه أن "يخرج ويهرب". فقط في الهروب كان ينبغي على الشخوص أن يلتقوا وأن يردّوا على بعضهم. وكان لا بد من جعل المكان غير الصالح للسكن (الشاطئ/ البحر بدل المنزل/ الحديقة)، كي يتوصل إلى استقلالية متلازمة يمكن مقارنتها بفعل القول الذي أصبح من جانبه غير مخصَّص: قصة لم يعد لها ارتباط بمكان (صورة صوتية) لأماكن لم يعد لها ارتباط بقصة (صورة بصرية)[61]. وسيكون هذه الترسيم الجديد للقطع اللامنطقي، وهذه الطريقة الجديدة لتصور هذا القطع، هما اللذان يشكلان العلاقة السمعية البصرية.

في انفصال الصورة الصوتية التي غدت فعل قول خالصاً، وفي انفصال الصورة البصرية التي غدت مقروءة أو طبقاتية، ما الذي يميّز سينما مارغريت دوراس عن سينما ستروب؟ قد يتمثل الفارق الأول، عند دوراس، بأن فعل القول المنشود هو الحب الكامل أو الرغبة المطلقة. فهو الذي يمكنه أن يكون صمتاً أو غناءً أو صراخاً مثل صراخ نائب القنصل في فيلم أغنية الهند[62]. وهو الذي يتحكم بالذاكرة والنسيان، وبالألم والأمل، وخاصة هو السرد الخيالي الخلّاق الممتد على كامل النص الذي منه ينسلخ، مشكّلاً كتابة لا متناهية أعمق من القراءة، كتابة لا محدودة أعمق من القراءة. ويتمثل الفارق الثاني في السيولة التي تسم بشكل متزايد الصورة البصرية

---

(61) تتكلم مارغريت دوراس عن "تفريغ المكان من سكانه" في فيلم أغنية الهند، وخصوصاً عن "عدم تأهيل الأماكن في فيلم اسمه البندقي"... *Marguerite Duras*, p. 21, p. 94 وحلل إيشاغبور "هجر المكان" هذا في فيلم امرأة الغانج، ص 239–240.

(62) Viviane Forrester, "Territoires du cri," dans: *Marguerite Duras*, pp. 171-173.

عند مارغريت دوراس: إنها الرطوبة المدارية الهندية المنبعثة من النهر، والتي تنتشر أيضاً فوق الشاطئ والبحر؛ وهي الرطوبة النورماندية التي اجتذبت فيلم الشاحنة من منطقة البوس (Beauce) لتصل إلى البحر؛ والصالة التي بُطل استخدامها في فيلم أغاتا (Agatha) ليست منزلاً بل سفينة شبحية بطيئة تتقدم نحو الشاطئ، في الوقت الذي يدور فيه فعل القول (وسيخرج منها فيلم الرجل الأطلسي (L'homme atlantique) كنتيجة طبيعية). أن تصنع مارغريت دوراس على هذا النحو صوراً بحرية، لذلك نتائج عظيمة: لا لأنها فقط تنتمي إلى ما هو الأهم في المدرسة الفرنسية، أي النهار الرمادي، وحركة الضوء النوعية، وتناوب العنصر الشمسي والعنصر القمري، والشمس الغاربة فوق الماء، وإدراك العنصر السائل. بل أيضاً لأن الصورة البصرية، خلافاً لما لدى ستروب، تصبو إلى تجاوز قيمها الطبقاتية أو "الأركيولوجية" وإلى قوة نهرية أو بحرية هادئة تناسب ما هو سرمدي وتجمع الطبقات وتجرف التماثيل. فنحن لا نُرَدّ إلى الأرض، بل إلى البحر. تمّحي الأشياء تحت المدّ أكثر مما تنطمر في الأرض اليابسة. وتبدو بداية فيلم Aurélia Steiner متشابهة مع بداية فيلم من الضباب...: المقصود هو انتزاع فعل القول من الأسطورة، وفعل السرد الخيالي من الحكاية الخيالية، ولكن التماثيل تفسح في المجال أمام كاميرا التنقيل التي تصوّر مقدمة سيارة ثم الزورق النهري ثم اللقطات الثابتة للأمواج[63]. باختصار، تغدو القراءة الخاصة للصورة أوقيانوسية أكثر منها ترابية وطبقاتية. ويحيل فيلم أغاتا والقراءات اللامحدودة (Agatha et les lectures illimitées) إلى قراءة هذا التصور البحري قراءة أعمق من قراءة الأشياء، وفي الآن ذاته تحيل القراءة إلى فعل قول أكثر عمقاً من نص. سينمائياً تستطيع مارغريت دوراس أن تقرَّب من رسام كبير يقول: ليتني أتمكن من الإمساك بموجة، موجة واحدة

---

(63) انظر تحليل ناتالي هينيش حول التكامل بين النهر والكلام: *Cahiers du cinéma*, no. 307, pp. 45-47.

فقط، أو حتى بحفنة رمل مبلول... ثمة فارق ثالث أيضاً مرتبط بلا شك بالفارقين السابقين. عند ستروب، يشكل الصراع الطبقي العلاقة التي لا تتوقف عن السير بين الصورتين اللامتقايستين، الصورة البصرية والصورة الصوتية؛ ولا تنتزع الصورة الصوتية فعل القول من خطاب الآلهة أو أرباب العمل من دون وساطة شخص يمكن نعته بأنه "خان طبقته" (وذلك هو حال فورتيني، ولكننا نستطيع تطبيقه أيضاً على باخ ومالارميه وكافكا)، ولا تنتزع الصورة البصرية قيمها الطبقاتية من غير أن تتغذى الأرض بالنضالات العمالية وخصوصاً بالنضالات الفلاحية، وبكل أشكال المقاومة الكبرى[64]. لذا سيتمكن ستروب من تقديم أعماله على أنها ماركسية بعمق، وحتى عندما يتكلم عن ابن الزنى والمنفي (بما في ذلك العلاقة الطبقية الخالصة التي تنشّط فيلم أميركا...). ولكن مارغريت دوراس، في ابتعادها عن الماركسية، لا تكتفي بخلق شخوص يخونون طبقتهم، بل تستدعي أولئك الذين هم خارج الطبقات، كالمتسولين والمجذومين، ونائب القنصل والطفل، والممثلين التجاريين والقطط، لتجعل منهم "طبقة العنف". وطبقة العنف هذه التي بدأت مع فيلم ناتالي غرانجر ليست وظيفتها أن تظهر في صور فظة؛ إنها تؤدي وظيفة السير بين نوعين من الصور، وتجعلهما يتصلان، أي الفعل المطلق للقول/ الرغبة في الصورة الصوتية، والقدرة اللامحدودة للنهر/ الأوقيانوس في الصورة البصرية: متسولة الغانج في تقاطع النهر والأغنية[65].

---

(64) على السؤال "هل نص فورتيني سلطوي؟" يجيب ستروب: "هذه اللغة لغة طبقة حاكمة، ولكنها لغة شخص خان هذه الطبقة قدر استطاعته..." (*Conférence de presse*, Pesars 1976; et aussi "Tous les caractères des guerres paysannes ont quelque chose de commun avec ces paysages").

(65) اقترحت مارغريت دوراس فكرة أو بالأحرى "الشعور الهارب لطبقة من طبقات العنف"، في كتاب: *Nathalie Granger*, p. 76, p. 95 (وصفحة 52 حول الوضع الخاص للتاجر المسافر). وعلّق بونيتزر على هذه الشريحة من العنف في فيلم أغنية الهند الذي يجمع بين "المجذومين والمتسولين ونواب القناصل": ص 152–153.

في المرحلة الثانية إذن، تكف السينما الناطقة والصورة الصوتية عن أن تكونا مكوناً من مكوّنات الصورة البصرية: أي أن البصري والصوتي يصبحان مكوِّنين مستقلين لصورة سمعية بصرية أو – أكثر من ذلك – لصورتين مستقلتين متلازمتين. وهنا يصح القول مع موريس بلانشو: "التكلم لا يعني المشاهدة". يبدو هنا أن التكلم يتوقف عن الرؤية، وعن جعلنا نرى، وعن أن يُرى. ولكن لا بد هنا من ملاحظة أولى: التكلم لا يقطع على هذا النحو مع روابطه البصرية إلا إذا تخلى عن ممارسته الاعتيادية أو التجريدية، وإذا توصل إلى الالتفات إلى حدٍ يكون أشبه بما لا يقال مع أنه منطوق ("تكلم مختلف يتناول أشياء من هنا وأشياء من هناك ويرجع هو نفسه القول..."). فإذا كان الحد هو فعل القول الصرف، فإن هذا الأخير يستطيع أن يكون صرخة أو أصواتاً موسيقية أو غير موسيقية، وتتألف السلسلة برمَّتها من عناصر مستقلة يستطيع كل عنصر بدوره تقريباً أن يشكل حداً نسبة إلى إمكانات التقطيع (الديكوباج) والقلب والتأخير والتسبيق. إن السلسلة الصوتية المتصلة تكفّ إذن عن التمايز حسب انتماءات الصورة البصرية، أو حسب أبعاد ما هو خارج مجال الرؤية، ولم تعد الموسيقى تمثل تقديماً مباشراً لكلٍ مفترض. وهذه السلسلة المتصلة هي الآن بمنزلة تحديد طالب به موريس فانو (Maurice Fano) في أفلام روب غرييه (لا سيَّما في فيلم الرجل الذي يكذب): إنه يضمن الاستقلاليّة المتلازمة للصور الصوتية، ويجب عليه في آن أن يتوصل إلى فعل القول كحد لا يتكون بالضرورة من كلام، بالمعنى الدقيق للكلمة، وإلى تنظيم موسيقي للسلسلة، لا تكون حتماً مؤلفة من عناصر موسيقية (كذلك عند مارغريت دوراس سنقابل الموسيقى وتنظيم الأصوات وفعل الرغبة المطلق، بصراخ نائب القنصل أو الصوت الملتهب في فيلم امرأة الغانج، وكذلك أيضاً عند ستروب سنقابل تنظيم أقوال آنّا ماغدلينا وأداء الموسيقى وصراخ باخ...). ولكننا نخطئ إن استخلصنا أولوية العنصر الصوتي في السينما الحديثة. وتنطبق الملاحظة نفسها على الصورة البصرية: أن نرى لا يعني أننا حصلنا على استقلالية متلازمة إلا إذا انفصل ذلك عن

ممارسته التجريدية وتحوّل إلى حد يكون شيئاً غير مرئي في آن ولا يمكن إلّا أن يُرى (فيكون أشبه بعملية تبصير يرجئ الرؤية ويمرّ بالفضاءات العادية أو الفارغة أو المفصولة)[66]. هذا هو إبصارُ شخص أعمى، مثل تيريزياس، وهذا هو كلام شخص مصاب بالعيّ أو بالنساوة. عندئذ، ما من ملَكة من الملكتين [الإبصار والكلام] ترقى إلى الممارسة العليا دون الوصول إلى الحد الذي يفصلها عن الملكة الأخرى، بل تحيلها إلى الأخرى وتفصلها عنها. ما ينطق به الكلام هو أيضاً اللامرئي الذي لا يراه البصر إلا بالتبصير، وما يراه البصر هو الكلام الذي ينطق بما يستحيل قوله. وتستطيع مارغريت دوراس أن تذكر "الأصوات المتلصصة" وأن تجعلها على الأغلب تقول "إنني أرى"، "إنني أرى دون أن أرى، هذا ما يحدث لي". والعبارة العامة لفيليبون القائلة بالتصوير السينمائي للقول كشيء مرئي، هي عبارة ما زالت صالحة، ولا سيَّما أن الإبصار والقول يأخذان على هذا النحو معنى جديداً. وعندما تصبح الصورة الصوتية والصورة البصرية مستقلتين ومتلازمتين، فإنهما تشكلان عندئذ صورة سمعية بصرية تكون أكثر نقاوة كلما نشأ التوافق الجديد من أشكال يحددها عدم التوافق بينهما: ذلك هو الحد الذي يحيله كل منهما إلى الآخر. وليس هذا بناءً اعتباطياً، بل بناء شديد الدقة، كما نعاين ذلك في فيلم امرأة الغانج، هو بناء يجعل الصورتين تموتان متلامستين، ولكنهما لا تتلامسان إلا في الحد الذي يبقيهما منفصلتين، فهو بناء "لا يمكن تخطّيه لهذا السبب، ولكن يتم اجتيازه دائماً لأنه عصيّ على التخطي". الصورة البصرية والصورة الصوتية هما في علاقة خاصة، هما في علاقة لامباشرة حرة. لم نعد فعلاً في النظام الكلاسيكي الذي يَستبطن فيه الكلُّ الصورَ ويكون في

---

(66) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, "Parler ce n'est pas voir", pp. 35 – 46,

وهذه الفكرة حاضرة دائماً عند بلانشو، ولكن النص الذي نستشهد به هو النص الأكثر تكثيفاً. سنلاحظ بشكل أدق الدور الذي أولاه بلانشو للرؤية، من الجانب الآخر، وإنما بطريقة مبهمة أو ثانوية.

خارجها، مشكّلاً تصوراً غير مباشر للزمن ويستطيع أن يتلقى من الموسيقى تقديماً مباشراً. ما أصبح الآن مباشراً هو الصورة/ الزمن بذاتها، بوجهيها غير المتناظرين وغير التجميعيين، بوجهيها المائتين المتلامسين؛ ويكون خارج هذه الصورة أبعد من أي خارج، ويكون داخلها أعمق من أي داخل؛ وهنا يصدح قول موسيقي ويتفلّت، وهنا يتدثّر المرئي أو ينطمر[67].

---

(67) حول المفهوم العملي لـ "السلسلة الصوتية المتصلة" وحول مجالات جدّتها عند فانو، انظر خاصة: André Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, pp. 85 – 88,

وحول معالجة سلسلة صوتية متصلة في فيلم اسمي كارمن لغودار، انظر: "Les mouettes du pont d'Austerlitz," Interview de François Musy, *Cahiers du cinéma*, no. 355 (Janvier 1984),

ولم يعالج هذان الكاتبان مباشرة مشكلتنا حول التأطير الصوتي، مع أنهما تقدما بطريقة حاسمة في الحل. وعلى الأعم، تبدو التحليلات التقنية متأخرة في هذا المجال (ما عدا: Dominique Villain, *L'œil à la caméra*,

الذي يطرح المسألة مباشرة في فصله الرابع).

نعتقد بأن تأطيراً صوتياً يمكن أن يحدَّد تقنياً:

1) بالإكثار من أعداد الميكرو المتعددة الوظائف؛

2) باستعمال الفلاتر والمصححات التي تعالج القَطْع؛

3) المعدِّلات الزمنية ذات الارتداد أو ذات المهلة (بما فيها l'harmonizer)؛

4) صوت الستيريو، عندما يكف عن أن يكون تموقعاً في المكان ليغدو استكشافاً لكثافة أو لحجم زمني صوتيين. ولا شك في أننا نحصل على تأطير للصوت بالنتائج التي تؤمنها الوسائل التقنية الحديثة. المهم هو أن تتدخل الوسائل منذ أخذ الصوت، وليس أثناء المزج أو المونتاج؛ وأصبح الفرق بالفعل نسبياً. إن غلين غولد (Glenn Gould) هو الأكثر تقدماً، ليس فقط بالنسبة إلى مونتاج صوتي، بل بالنسبة إلى التأطير الذي يحققه إذاعياً (انظر فيلم *Radio as Music*). ويجب مقارنة هذا المفهوم عند فانو وعند غولد. وتطرح هذه الوسائل مفهوماً جديداً للموسيقى مقتبساً من بيرغ (Berg) بالنسبة إلى فانو، ومقتبساً من شوينبرغ بالنسبة إلى غولد. يرى غولد وكاج (Cage) أيضاً، أن الهدف هو تأطير وابتكار كادراج صوتي فاعل وتطبيقه على كل ما يحيط بنا صوتياً، وعلى كل ما تضعه البيئة تحت تصرّفنا. انظر: *The Glenn Gould Reader*, Kropf, New york; et Geoffroy Paysant, *Glenn Gould, un homme du futur*, ch. IX,

والعلة الوحيدة في تحليلات هذا الكتاب تكمن في تجنيد عمليات مونتاج الصوت، على حساب عمليات التأطير.



الفصل العاشر

خواتيم

السينما ليست لساناً شاملاً أو بدائياً، وليست لغة حتى: إنها تخلق مادة مدرَكة بالعقل، تكون كافتراض أو شرط أو ترابط ضروري، وبه تبني اللغةُ "موضوعاتِها" الخاصة (وحدات وعمليات دلالية). ولكن هذا الترابط، حتى إن لم ينفصل، هو ترابط نوعي: يقوم على حركات وعمليات فكرية (صورة سبقت اللغة)، وعلى وجهات نظر تتعلق بهذه الحركات والعمليات (إشارات ما قبل دلالية). وتشكل "ميكانيكية نفسية" كاملة، أي أنها تشكل الآلية الفكرية أو ما يمكن الإفصاح عنه لغوياً أو ما يمتلك لغته الخاصة. يستمدّ اللسان من السينما منطوقات لغوية لها وحدات وعمليات دلالية، ولكن ما يمكن الإفصاح عنه وصورُه وعلاماتُه هو من طبيعة أخرى. وهذا ما سماه هيلمسليف "مادة" غير مشكّلة لغوياً، في حين أن اللسان يعمل بالشكل والجوهر. أو بالأحرى هو ما يمكن التعبير عنه في المقام الأول، ويسبق كل عبارة دالّة، جعل منها غوستاف غيوم شرطاً للألسنية[1]. وهنا نفهم الالتباس

---

(1) في هذا الصدد نجد تقديماً عاماً ممتازاً لأعمال غوستاف غيوم، قام به:,Alain Rey *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, II, pp. 262 - 264.

وقدّم أورتيغ (Ortigues) تحليلاً أكثر تفصيلاً في: .,*Le discours et le symbole* Aubier.

الذي انتاب علم المعاني والسيمياء: فعلم المعاني المتشرب بالألسنية ينزع إلى أن يغلق "الدال" على هذا العلم، وإلى أن يقصّ لغة الصور والعلامات التي تشكّل مادتها الأولى[2]. ونطلق كلمة سيمياء، عكساً لذلك، على العلم الذي لا ينظر إلى اللغة إلا من هذه الزاوية النوعية، زاوية الصور والعلامات. ومن المؤكد أن اللغة تستحوذ على المادة أو على ما يمكن الإفصاح عنه، وتجعل منها منطوقات لغوية بالذات لم تعد تعبّر بالصور أو بالعلامات. ولكن المنطوقات بدورها توظِّف من جديد بصور وإشارات وتزوَّد من جديد ما يمكن الإفصاح عنه. لقد بدا لنا أن السينما تحديداً بوسائلها الآلية أو الآلية النفسية مثّلت منظومة الصور والعلامات التي سبقت اللغة، وأنها استعادت المنطوقات في الصور والعلامات الخاصة بهذه المنظومة (الصورة المقروءة في السينما الصامتة، والمكوّن الصوتي نفسه في المرحلة الثانية من السينما الناطقة، والسينما الصوتية نفسها في المرحلة الثانية من السينما الناطقة). لذا فإن القطْع الذي انتقل من الصامتة إلى الناطقة لم يكن الأمر الأهم في تطور السينما. في المقابل، بدا لنا أن التمييز بين النوعين من الصور مع علاماتها المطابقة والصور/ الزمن التي ما كان عليها أن تظهر وتتطور إلا في فترة لاحقة، بدا لنا مهماً في منظومة الصور والعلامات هذه. إن البنى الحركية والتكوينات الزمنية تشكل مادة الفصلين المتعاقبين لسيمياء صرفة.

السينما، بصفتها آلية نفسية أو آلية روحية، تنعكس في مضمونها الخاص وموضوعاتها وأوضاعها وشخوصها. ولكن العلاقة ليست

---

(2) حول النزعة التي تريد إلغاء العلامة، انظر: Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 438-453,

وساهم كريستيان ميتز في هذه النزعة (*Langage et cinéma*, Albatros, p. 146).

بسيطة، لأن هذا الانعكاس يخلق تعارضات وانقلابات وتصميمات ومصالحات. لقد كان دائماً للآلية الحركية اتجاهان متعايشان ومتكاملان، حتى عندما كانا يتصارعان. فمن جهة، نرى أن الآلية الحركية الكبرى هي التي تسجّل أعلى ممارسة فكرية، وتُبرز الطريقة التي بها يعمل الفكر ويتفكر ذاته من خلال الجهد الرائع لتحقيق استقلالية معينة؛ وبهذا المعنى استطاع جان – لويس شيفر أن يزود السينما بعملاق يقف خلف رؤوسنا ويتمثل برقاص الضغط وبالمانيكان أو الآلة وبالرجل الآلي الذي لم يولد في تاريخ معيَّن والذي يضع العالم في كف عفريت[3]. ولكن الآلية الحركية هي أيضاً الآلية النفسية التي لم تعد تابعة للخارج لأنه مستقل بل لأنه جُرِّد من فكره الخاص وصار يخضع لشكل داخلي يتطور فقط في الرؤى أو في الأفعال البدائية (تراوح بين الحالم والمُسَرْنم، وتمر بالتنويم المغناطيسي والإيحاء والهلوسة وتثبيت التفكير... إلخ)[4]. ثمة شيء خاص بالسينما، ولا علاقة له قطعاً بالمسرح. إذا كانت السينما هي التحريك الآلي الذي أصبح فناً روحياً، أي أنها الصورة/ الحركة أولاً، فإنها تجابه المتحركين آلياً، وليس عَرَضاً بل أساساً. لن تفقد المدرسة الفرنسية على الإطلاق ميلها إلى البندولات التي تتحرك وحدها وإلى التماثيل البشرية في ساعات الساحات، ولكنها ستجابه أيضاً الآلات المتحركة، شأنها شأن المدرستين الأميركية أو السوفييتية. وهذا الجمع بين الإنسان والآلة سيتغير حسب الحالات، ولكنه سيتغير ليطرح دائماً مسألة المستقبل. ومن الممكن أن تتملّك النزعة الآلية قلب الإنسان بحيث توقظ أقدم القوى، وبحيث تتوحد الآلة المتحركة وتندمج مع

---

(3) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

(4) هذان هما أقصى حالتي الفكر، أي المتحرك الآلي الروحي في المنطق، الذي تكلم عنه سبينوزا وليبنز، والمتحرك الآلي النفسي، الذي درسه جانيت.

المتحرك النفسي الآلي، فتضع نفسها في خدمة نظام رهيب جديد: فيمر موكب المسرنمين والمهلوسين والمنوِّمين والمنوَّمين مغناطيسياً في المدرسة التعبيرية الألمانية، بدءاً من فيلم عيادة الدكتور كاليغاري (Le cabi-net du Dr. Caligari) ووصولاً إلى فيلم وصية الدكتور مابوز مروراً بفيلم ميتروبوليس ورجله الآلي. كانت السينما الألمانية تستحضر القوى البدائية، ولكنها كانت ربما المؤهلة أكثر من غيرها للإعلان عن شيء سيغيّر السينما، و"يحققها" بشكل شنيع ويغيّر من معطياتها.

تكمن أهمية كتاب كراكاور (Krackauer) من كاليغاري إلى هتلر (De Caligari à Hitler)، في أنه أظهر كيف كانت السينما التعبيرية تعكس صعود المتحرك الآلي الهتلري في الروح الألمانية. ولكن ذلك كان من وجهة نظر خارجية، في حين أن مقالة والتر بنيامين (Walter Ben-jamin) دخلت في صميم السينما لتُظهر كيف أن فن الحركة الآلية (أو كما قال بعبارة غامضة "فن إعادة الإنتاج") كان عليه أن يتطابق مع التحريك الآلي للجماهير، وإبراز هيئة الدولة، ومع السياسة التي أصبحت "فناً": أي إبراز هتلر كسينمائي... والصحيح أن النازية حتى الرمق الأخير كانت تفكر في أنها تتنافس مع هوليود. وفَسخت الخطوبة الثورية بين الصورة الحركة وفن الجماهير التي غدت موضوعاً سينمائياً، مفسحة في المجال للجماهير المذعنة كما لو كانت متحركاً نفسياً آلياً، ولزعيمها كما لو كان متحركاً روحياً آلياً. وهذا ما حدا بسيبربرغ على القول: إن مآل الصورة/ الحركة هو ليني ريفينشتاهل (Leni Rienfenstahl)؛ وإذا كان لا بد من رفع دعوى على هتلر فيجب أن تُرفع عبر السينما ضد هتلر المخرج السينمائي، كي "يتم التغلب عليه سينمائياً، بتصويب أسلحته إلى

صدره"[5]. كأن سيبربرغ كان يشعر بحاجة إلى أن يضيف ملفاً جديداً إلى كتاب كراكاور، ولكن هذا الملف الجديد سيكون فيلماً: لن يكون من كاليغاري إلى هتلر (أو من فيلم عن ألمانيا) بل من هتلر إلى فيلم من ألمانيا (Un film d'Allemangne)، وسيحدث التغيير داخل السينما، ضد هتلر، وضد هوليود أيضاً، وضد العنف المشخص، وضد الإباحية، وضد التجارة... ولكن ما هو الثمن؟ لن نجد آلية نفسية حقيقية إلا إذا أسّست على تداعيات جديدة، وإلا إذا أعيد بناء المتحرك الروحي الآلي الذي حل هتلر محله، وإلا إذا بُعثت المتحركات النفسية الآلية التي استعبدها. سينبغي التخلي عن الصورة/ الحركة، أي عن الصلة التي أقامتها السينما منذ البداية بين الحركة والصورة، كي يتم تحرير قوى أخرى أبقتها خاضعة، ولم تجد متسعاً من الوقت لكي تنمّي تأثيراتها: عن طريق الإسقاط واللقطة الشفافة[6]. لا بل هناك مشكلة أعم: لأن

---

(5) Serge Daney, *La rampe*, "l'Etat- Syberberg," p. 111 (et p. 172),
يعتمد تحليل داني على التصريحات العديدة التي عملها سيبربرغ نفسه. لقد اقتبس بعض أفكار والتر بنيامين، ولكنه ذهب أبعد منه عندما أطلق الفكرة القائلة بأن "هتلر هو مخرج سينمائي". ولاحظ بنيامين فقط أن "إعادة الإنتاج الجماهيري" في مجال الفن، تجد موضوعها الأثير في "إعادة إنتاج الجماهير"، عبر المواكب الكبرى، والاجتماعات الحاشدة، والتظاهرات الرياضية، والحرب أخيراً، انظر: ("L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique," in: *Poésie et révolution*, Denoël, II).

(6) لا ينطلق سيبربرغ مثل بنيامين من الفكرة القائلة بوجود فنون لإعادة الإنتاج، بل من الفكرة التي تنظر إلى السينما كفن للصورة/ الحركة: "منذ أمد طويل انطلقنا من الفرضية التي كانت تطرح بأن التكلم عن السينما هو التكلم عن الحركة"، عن الصورة المتحركة والكاميرا المتحركة والمونتاج. ورأى أن مآل هذه المنظومة تمثّل بـ ليني ريفينسهال وبـ "معلمه الذي كان يتخفي في الخلف". "ولكننا نسينا أننا في مهد السينما كان هناك شيء آخر، كان هناك الإسقاط واللقطة الشفافة": أي كان ثمة نوع آخر من الصور لتضمن "حركات بطيئة وقابلة للمراقبة" وقابلة لحمل التناقض في منظومة الحركة أو منظومة هتلر/ المخرج السينمائي. انظر: *Syberberg*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma* (Février 1980), p. 86.

الإسقاط واللقطة الشفافة ليسا إلا وسيلتين تقنيتين تنقلان الصورة/ الزمن وتُحلّان الصورة/ الزمن محل الصورة/ الحركة. ويتغير الديكور، ولكن "الفضاء هنا ينشأ من الزمن" (كما في فيلم بارسيفال (Persifal)). هل نحن أمام نظام جديد للصورة وأمام منظومة آلية؟

لا شك أن العودة إلى وجهة النظر الخارجية تفرض نفسها: أي العودة إلى التطور التقني والاجتماعي للمتحركين آلياً. إن المتحركات الآلية في ساعات الساحات وأيضاً المتحركات النشيطة وباختصار متحركات الحركة، فسحت في المجال لسلالة جديدة، سلالة معلوماتية وسيبرنتية، وللمتحركات الذاتية في الحساب والفكر، وللمتحركات الذاتية في التنظيم والتصحيح الارتجاعي. وغيّرت السلطة وجهها أيضاً، فبدل أن تنصبّ على زعيم أوحد محاط بالأسرار، زعيم يلهم الأحلام، ويدير الأفعال، ذابت في شبكة من المعلومات كان عدد من "أصحاب القرار" يتحكمون بها ويعالجونها ويخزّنونها في شعاب تجمع أناساً لا ينامون، وأناساً بصّارين (ويتمثل هذا بـ المؤامرة العالمية التي رأيناها عند ريفيت، أو في فيلم ألفافيل (Alphaville) لـ غودار، أو في نظام التنصت والمراقبة عند لوميت، خاصة تطور المابوزين الثلاثة عند فريتز لانغ، والمابوز الثالث، ومابوز العودة إلى ألمانيا، بعد الحرب)[7]. وبأشكال صريحة في الغالب، راحت المتحركات الآلية تسكن السينما في السراء والضراء (وأفضلها كان الحاسوب الأكبر في فيلم 2001 لكوبريك)، وراحت تنفحها - لا سيّما في أفلام الخيال العلمي - بإمكانيات إخراجية هائلة كان مأزق الصورة/ الحركة قد طمسه. ولكن المتحركات الآلية الجديدة لا تجتاح المضمون دون أن يضمن تحريك آلي

(7) انظر: Pascal Kane, "Mabuse et le pouvoir," *Cahiers du cinéma*, no. 309 (Mars 1980).

جديد تحريكاً للشكل. الصورة الحديثة للمتحرك الآلي ترتبط بالتحريك الآلي الإلكتروني. فالصورة الإلكترونية، أي صورة التلفزيون أو الفيديو، والصورة الرقمية الناشئة، كان عليها إما أن تحدث تغييراً في السينما وإما أن تبدّلها وتعلن موتها. لا نزعم هنا أننا سنحلل الصورة الجديدة، لأن ذلك يتجاوز مشروعنا، بل أن ننوه ببعض الآثار التي ستبقى علاقتها بالصورة السينمائية بحاجة إلى تجديد[8]. لم تعد الصور الجديدة تمتلك حيثية "برانية" (تتمثل بخارج مجال الرؤية)، ولم تعد تستبطن كلاً معيّناً: صارت تمتلك وجهاً وقفا قابلين للارتداد ولا يتراكبان، وتمتلك قدرة على الانقلاب على ذاتها. وهذا يعني أن هذه الصور قادرة على إعادة تنظيمها باستمرار، وفيه تستطيع صورة جديدة أن تولد من أية نقطة من الصورة السابقة. فيفقد تنظيم المكان اتجاهاته المميزة، ويفقد أولاً امتياز الخط العمودي الذي يشهد عليه وضع الشاشة، لمصلحة فضاء منتشر في جميع الاتجاهات ولا يكف عن تغيير زواياه وصلاته وعن التبديل بين الخطين العمودي والأفقي. ولئن حافظت الشاشة نفسها على وضع عمودي حسب ما هو متعارف عليه، فإنها لا تحيل من ثم إلى الوضعية البشرية، كما الحال في النافذة أو اللوحة، ولكنها تشكل بالأحرى طاولة معلومات، أو مساحة كتيمة تُكتب فيها مجموعة من "المعطيات"، فتحل

---

(8) حول الفروق التي ليست تقنية فقط بل ظواهرية بين أنواع الصور، نحيل خاصة إلى دراسات جان - بول فارجييه (Jean-Paul Fargier) في **دفاتر السينما** وإلى دراسة بيلوار دومينيك (Belloir Dominique) في العدد الخاص "Vidéo art explorations". وفي مقالة من مجلة: *Revue d’esthétique* ("Image puissance image," no. 7 (1984)),

حدد إدموند كوشو (Edmond Couchot) بعض سمات الصور الرقمية التي سماها "الفوريات"، إذ زال الوسيط بالمعنى الدقيق للكلمة. الفكرة الرئيسية تقول: في التلفزيون لا يوجد فضاء ولا حتى صورة، بل فقط توجد خطوط إلكترونية: "المقولة الأساسية في التلفزيون هي الزمن"، انظر: (Nam June Paik, "entretien avec Fargier," *Cahiers du cinéma*, no. 299 (Avril 1979)).

المعلومة محل الطبيعة، ويحل الدماغ/ المدينة (أو العين الثالثة) محل عيون الطبيعة. وأخيراً يكتسب الصوتي استقلاليّة تمنحه وضعَ الصورة شيئاً فشيئاً، وتدخل الصورتان - أي الصوتية والبصرية - في علاقات مركبة من دون إتْباع أو مقايسة وتبلغان حداً مشتركاً كلما وصلت إحداهما إلى حدها الخاص. في جميع هذه المعاني، تحيل الآلية الروحية الجديدة بدورها إلى متحركات آلية نفسية جديدة.

ولكننا ما زلنا ندور حول المسألة: هل هناك خلق دماغي أم قصور في المخيخ؟ لا قيمة للآلية الجديدة بحد ذاتها، إن لم تكن في خدمة إرادة قوية في الفن، إرادة مبهمة ومكثفة، تتوق إلى الانتشار عبر حركات لاإرادية ولا تمارس إرغاماً عليها مع ذلك. فإرادة الفن المبتكرة التي حددناها من خلال التبدل الذي يصيب المادة المعقولة للسينما نفسها، هي تبديل السينما/ الحركة بالسينما الزمن. بحيث يترتب على الصور الإلكترونية أن تتأسس في إرادة أخرى للفن أيضاً، أو في الجوانب التي ما زالت مجهولة في مجال الصورة/ الزمن. دائماً يجد الفنان نفسَه في موقف القائل: أطالب بوسائل جديدة، أخشى من أن تقضي الوسائل الجديدة على كل إرادة في الفن، ومن أن تحوّله إلى تجارة، أو إلى إباحية، أو إلى هتلرية...[9]. المهم أن تكتسب الصورة السينمائية مقومات تختلف عن مقومات الصورة الإلكترونية، ولكن لهذه المقومات وظائف مستقلة استباقية في الصورة/ الزمن كإرادة فن. ليست سينما بريسون بحاجة

---

(9) يحدث أن أحد الفنانين، عندما يعي موت إرادة الفن في هذه الوسيلة أو تلك، يجابه "التحدي" باللجوء إلى هدم ظاهري لهذه الوسيلة: عندها يظن بعضهم أن هناك غايات سلبية للفن، ولكن الهدف هو بالأحرى الحد من التأخر، وجذبنا إلى الفن مجالاً معادياً، ولو بشيء من العنف، وقلب الوسيلة على نفسها. انظر بالنسبة إلى التلفزيون موقف وولف فوستيل (Wolf Vostell) كما حلله فارجييه، انظر: "Le grand trauma," *Cahiers du cinéma*, no. 332 (Février 1982).

إلى أجهزة معلوماتية أو سيبرنتية؛ ومع ذلك فإن "النموذج" فيها هو حركية نفسية آلية حديثة، لأنه يتحدد حسب فعل القول وليس بالفعل الحركي، كما كان في السابق (يفكر بريسون دوماً بالحركية الآلية). كذلك فإن الشخصيات الدمى عند روهمر، والمنوَّمين مغناطيسياً عند روب غرييه، والأرواح الهائمة عند رينيه، تتحدد بناءً على الكلام والإعلام، وليس بناء على الطاقة والحركية. عند رينيه زالت اللقطة الاسترجاعية، بل هناك بالأحرى مفاعيل ارتجاعية ومحبطون من المفاعيل الارتجاعية، الذين ليسوا بحاجة إلى آليات ضخمة خاصة (إلا في الحالة البدائية قصداً كتلك التي وردت في فيلم أحبك أحبك). وعند أوزو فإن الجرأة في التوصيل الذي يصل إلى 180° تكفي لجعل الصورة تصعد "من طرف لآخر مع وجهها المعكوس"، ولجعل "اللقطة تنعكس"[10]. ويشوش المكان جهاته وتوجهاته ويفقد كل أولوية للمحور العمودي الذي قد يتمكن من تحديدها، كما في فيلم المنطقة الوسطى (La région centrale) للمخرج الكندي ميكائيل سنو (Michael Snow)، بوسائل وحيدة مؤلفة من كاميرا وآلة دائرية تستجيب للأصوات الإلكترونية. ولم يعد لطولانية الشاشة إلا معنى اصطلاحي عندما تكفّ عن أن تجعلنا نرى عالماً متحركاً، وعندما يميل إلى أن يغدو سطحاً كتيماً يستقبل معلومات منظمة أو فوضوية، وترتسم عليها الشخصيات والأشياء والكلمات كـ "معطيات". إن مقروئية الصورة تجعلها مستقلة عن الوضع العمودي البشري الذي تستطيع جريدة ما أن تكونه. والبديل الذي وجده بازان هو تحويل الشاشة إلى لوحة أو إلى ساترة (نافذة)، ولكن هذا لم يكن قط كافياً؛ فكان هناك أيضاً الكادر/ المرآة على طريقة أوفولس والكادر

---

(10) Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 185.

السندسي على طريقة هيتشكوك. ولكن عندما يعمل الكادر أو الشاشة كلوحة قيادة أو كطاولة طباعة أو إعلام، لا يتوقف تجزيء الصورة لتغدو صورة أخرى، ويستمرّ طبعُها في متن ظاهر وانزلاقُها إلى صور أخرى في "فيض عارم من الرسائل"، وتشبه اللقطة عيناً أكثر مما تشبه دماغاً منهمكاً دائماً بالمعلومات: إنه ثنائي الدماغ/ الإعلام، والدماغ/ المدينة الذي يحل محل العين/ الطبيعة[11]. ونحا غودار هنا المنحى (في فيلمه امرأة متزوجة (Une femme mariée) وأعلم عنها أمرين أو ثلاثة)، قبل أن يستخدم وسائل الفيديو. وعند ستروب ومارغريت دوراس وسيبربرغ، نرى أن التأطير الصوتي والفصل بين الصورة الصوتية والصورة البصرية استخدما وسائل سينمائية أو وسائل فيديو بسيطة، بدل اللجوء إلى تقنيات جديدة. وليست الأسباب اقتصادية فقط. ذلك أن الحركية الروحية الآلية الجديدة والحركيات النفسية الآلية الجديدة مرهونة بجمالية معينة قبل أن تُرتهن للتقنية. فالصورة/ الزمن هي التي تستدعي نظاماً مبتكراً للصور والعلامات قبل أن تفسده الإلكترونيات، أو – على العكس – قبل أن تطلقه من جديد. عندما يذكر

---

(11) Leo Steinberg, ("Other Criteria," conférence au Musée d'art moderne de New York, 1968),

كان يرفض تعريف الرسم الحديث على أنه اجتياح فضاء بصري بحت، وركّز على سمتين متكاملتين في نظره: فقدان الإحالة إلى الوضع البشري العمودي، ومعالجة اللوحة كمساحة إعلامية؛ فموندريان (Mondrian) مثلاً، عندما حوّل البحر والسماء الى علامات نوعاً ما، حصل هذا بخاصة انطلاقاً من روشنبيرغ (Rauschenberg).

"المساحة المرسومة لم تعد تتشابه مع تجربة بصرية طبيعية بل صارت تعادل الوعي الغارق في دماغ المدينة". وفي حالة السينما، وحتى بالنسبة إلى سنو (Snow) الذي آلى على نفسه أن تكون "مقطعاً من مقاطع الطبيعة الموسوم بالوحشية"، الطبيعة والآلة "تمثلان بعضهما" بحيث تكون التحديدات البصرية معطيات إعلامية "مأخوذة من عمليات الآلة وتنقّلها": "إنه فيلم أشبه بمفهوم توصّلت فيه العين الى عدم الرؤية"، انظر: Marie-Christine Questerbert, *Cahiers du cinéma*, no. 296 (janvier 1979), pp. 36-37.

جان لويس شيفر المحرك الروحي الآلي الكبير أو يذكر المانيكان القابع خلف رؤوسنا كمبدأ للسينما، فإنه على حق عندما يحدده اليوم بدماغ يقوم بتجربة مباشرة للزمن، تجربة سبقت كل قوة محركة للأجساد (حتى إن أحالت الآلة المذكورة أو الطاحونة في فيلم مصاصة الدماء لـ دراير، إلى قوة آلية موجودة في ساعات الساحات).

من الصواب أن يُجمع ستروب ومارغريت دوراس وسيبربرغ في مشروع يشكّل نظاماً سمعياً بصرياً كاملاً، مهما تباين المخرجون[12]. وفعلاً نجد عند سيبربرغ السمتين الكبيرتين اللتين حاولنا استخلاصهما في الحالات الأخرى. أولاً يتجلى انفصال الصوتي والبصري في فيلم طباخ الملك (La cuisinier du roi) في سيل كلام الطباخ والأماكن المقفرة والقصور والأكواخ، وأحياناً تتجلى في الرسوم المنقوشة. وفي فيلم هتلر (Hitler) يتجلى في الحيِّز البصري للقنصلية التي غدت مقفرة، في حين أن الأطفال في زاوية ما يُسمعوننا أسطوانة سجل عليها أحد خطابات هتلر. ويتخذ هذا الانفصال ملامح خاصة بأسلوب سيبربرغ. فتارة نصادف الفصل الموضوعي بين ما يقال وبين ما يشاهد: فالعرض الأمامي والاستخدام الكثير للشرائح الضوئية يؤّمنان حيزاً بصرياً لا يراه الممثل هو نفسه فقط، بل ينضوي فيه دون أن يكون جزءاً منه، ويقتصر على كلمات هذا الممثل وعلى بعض العناصر المضافة (ففي فيلم هتلر مثلاً نشاهد الأثاث العملاق والهاتف الهائل، في حين أن الخادم القزم يتكلم عن سراويل المعلم). وتارة أخرى هناك فصل ذاتي للصوت وللجسد: ويستعاض عن الجسد بدمية أو بشخص متذبذب، في مواجهة صوت الممثل أو الراوي؛ أو أن هناك – كما في فيلم بارسيفال – عملية استعادة متزامنة تماماً، ولكن مع جسد يبقى

(12) انظر خاصة: Jean-Claude Bonnet, "Trois cinéastes du texte," dans: *Cinématographe*, no. 31 (Octobre 1977).

غريباً على الصوت الذي ينسبه إلى نفسه، فيكون كدمية من لحم ودم، أو أنه جسد فتاة لها صوت رجل، أو جسدان متنافسان لهما صوت واحد[13]. هذا يعني أن العنصر الكلي غير موجود: إنه نظام "الصدع" الذي يشكل فيه الفصل بين الجسد والصوت ولادة للصورة لكونها "غير ممثَّلة بفرد واحد"، ولأنها "حضور منقسم في ذاته وبطريقة غير نفسية"[14]. ولا تشكل الدمية والراوي، والجسدُ والفرد، كلاً ولا فرداً، بل تشكل المتحرك الآلي. وذلك هو المتحرك الآلي النفسي، على أنه جوهر للنفس منقسم بعمق، مع أنه غير نفسي على الإطلاق، بحيث يفسَّر هذا الانقسام على أنه حالة الفرد غير الآلي. وكما نرى ذلك عند كليست أو في المسرح الياباني، تُصنع الروح من "الحركة الميكانيكية" للدمية، باعتبارها تنضاف إلى "صوت داخلي". ولكن إذا صح هذا الانقسام بذاته، فلا يصح مع ذلك من أجل ذاته. وفي المقام الثاني، يجب على الفعل الخالص للقول كمتخيل سردي خلاق أو كأسطرة أن يتخلص من جميع المعلومات المنطوقة (والمثال الأكثر بروزاً هو فيلم كارل ماي (Karl May) الذي غدا أسطورة من خلال أكاذيبه والتنديد بها)، ويجب أيضاً أن تنتظم جميع المعطيات البصرية في شرائح متراكبة ومتمازجة على الدوام، وبتلامسات متغيرة وبعلاقات استرجاعية واندفاعات وانغراسات وانهيارات، وبتقويض يفضي إلى فعل القول، وسيرتفع من الطرف الآخر (وهذه هي الشرائح الثلاث في تاريخ ألمانيا

---

(13) حول التفريق والفصل، انظر مقالات لاردو وكومولي وجيريه (Géré) حول فيلم هتلر: *Cahiers du cinéma*, no. 292 (Septembre 1978),

وحول تحديد العرض الأمامي، وحول استخدام الدمى، يجب الرجوع إلى نصوص سيبلبرغ نفسه، في: Syberberg, pp. 52-65,

واستخلص بونيتزر في كتابه: *Le champ aveugle* نظرية كاملة تتعلق باللقطة المركبة عند سيبلبرغ.

(14) انظر صفحة مهمة لسيبربرغ حول فيلم بارسيفال: *Cahiers du cinéma*, Gallimard, pp. 46-47.

التي تتوازى مع الثلاثي لودفيغ وكارل ماي وهتلر، وفي كل فيلم يتطابق تراكب الشرائح الضوئية مع عدد الطبقات التي تمثل آخرُ شريحة فيها نهاية العالم، وهي أشبه "بمنظر متجمّد ومدمًّى"). كما لو أن العالم وجب عليه أن ينكسر وينطمر كي يتمكن فعل القول من الصعود. وعند سيبربرغ حدث شيء مشابه كما رأيناه عند ستروب ودوراس: فلا يشكل البصري والصوتي كلاً، بل يدخلان في علاقة "لاعقلانية" حسب مسارين غير متناظرين. ذلك أن الصورة السمعية البصرية ليست كلاً، بل هي "انصهار الصدع".

ومن ابتكارات سيبربرغ أنه فتح فضاءً إعلامياً فسيحاً، كفضاء معقد ومتنافر وفوضوي يتحاذى فيه المبتذل والثقافي، والعام والخاص، والتاريخي والفكاهي، والمتخيل والواقعي، وتتحاذى أحياناً من ناحية القول الخطاباتُ والتعليقات وشهادات أفراد العائلة وشهادات الخدم، ومن ناحية الرؤية تتحاذى أحياناً أخرى الأوساط الموجودة أو التي زالت من الوجود وتُحف فن الحفر والمخططات والمشاريع، والرؤى والتبصيرات، وكل هذا يتشابه ويشكل شبكة في ظل علاقات ليست دائمة علاقات سببية. العالم الحديث هو العالم الذي تحل المعلومة فيه محل الطبيعة. وهذا ما سماه جان - بيار أودار (Jean-Pierre Oudart) "تأثير الميديا" لدى سيبربرغ[15]. وهو جانب جوهري في أعمال سيبربرغ، لأن الانفصال والانقسام بين البصري والصوتي سيكلّفان تحديداً بالتعبير عن تعقيد الفضاء المعلوماتي. وهذا التعقيد هو الذي يتجاوز الفرد

---

(15) "Jean-Pierre Oudart," *Cahiers du ciné*ma, no. 294 (Novembre 1978), pp. 7 – 9,

وغالباً ما أكد سيبربرغ مفهومه لـ "الوثيقة" وضرورة تنظيم مرصد فيديو شامل (*Syberberg*, p. 34)؛ ونوّه بأن ابتكار السينما يتحدد بالإعلام، أكثر منه في علاقتها بالطبيعة (*Parsifal*, p. 160). وأصر كل من سيلفي تروزا وآلان مينيل على الطابع غير الهرمي وغير السببي لشبكة الإعلام حسب سيبربرغ: *Cinématographe*, no. 40 (Octobre 1978), p. 74, et no. 78 (Mai 1982), p. 20.

السيكولوجي، وهو الذي يجعل مستحيلاً حدوث كل: أي أنه تعقيد غير كلياني، "ولا يتمثل بفرد واحد" ولا يجد تمثيله إلا في التحريك الآلي. وكانت صورة هتلر هي العدو الأول لـ سيبربرغ: ولا نتكلم هنا عن هتلر كفرد – وهو غير موجود – بل عن كلية تنتجه حسب علاقات سببية. وعبارة "هتلر فينا" لا تعني فقط أننا صنعنا هتلر بقدر ما هو صنعنا، ولا تعني أننا نملك كلنا عناصر فاشية بالقوة، بل تعني أن لا وجود لهتلر إلا بوسائل الإعلام التي تشكّل صورته فينا نحن(16). سيقال إن النظام النازي والحرب ومعسكرات الاعتقال لم تكن صوراً، وإن موقف سيبربرغ لا يخلو من الالتباس. ولكن الفكرة القوية عند سيبربرغ تقول: ما من إعلام، أياً كان، يكفي لقهر هتلر(17). فمهما اجتهدنا في عرض جميع الوثائق، ومهما أسمعنا جميع الشهادات: ما يجعل الإعلام كلي الاقتدار (الجريدة ثم الإذاعة ثم التلفزيون) هو بطلانه بالذات وعدم جدواه الجذرية. يراهن الإعلام على عدم جدواه كي يرسّخ قوته، وقوته بالذات تنجم عن عدم جدواه، ومن هنا تنبع خطورته. لذا ينبغي تجاوز الإعلام لقهر هتلر أو قلب الصورة. والحال أن تجاوز الإعلام يتم من جهتين في آن، ومن خلال السؤالين الآتيين: ما هو المصدر؟ ومن هو المتلقي؟ وهما السؤالان اللذان طرحتهما التربية الغودارية. ولا تجيب المعلوماتية لا على هذا ولا على ذاك، لأن مصدر المعلومة ليس الإعلام، وليس الشخص المستعلَم نفسه. وإذا لم يكن هناك انحطاط في الإعلام، فإن الإعلام هو ذاته

---

(16) انظر في هذا الشأن تعليقات داني في كتاب: *La rampe*, pp. 110-111.

(17) هذا موضوع متكرر عند سيبربرغ ورد في نص مهم حول اللاعقلانية عنوانه: "L'art qui sauve de la misère allemande," dans: *Change*, no. 37,

وإذا كان مع ذلك التباس عند سيبربرغ بالنسبة إلى هتلر، فإن جان – كلود بييت عبر عنها بمزيد من الدقة: في "كمية المعلومات" التي اختارها سيبربرغ، يحبِّذ "الاضطهاد الممارس على الأموات على حساب الاضطهاد الممارس على الأحياء"، ويفضل "النبذ الذي مورس على الموسيقي غوستاف ماهلر على النبذ الذي مورس على الموسيقى أمولد شونبرغ"، انظر: *Cahiers du cinéma*, no. 305 (Novembre 1979), p. 47.

انحطاط. يجب إذن أن نتجاوز جميع المعلومات المنطوقة، وأن نستخلص فيها فعل قول خالص، وأن نصل إلى متخيل سردي خلّاق يكون الوجه الآخر للأساطير المسيطرة وللكلام السائر ومروّجيه، وهو فعل قادر على خلق الأسطورة بدلاً من استثمارها والاستفادة منها[18]. وينبغي أيضاً تجاوز الطبقات البصرية كافة والتوصّل إلى تدريب خالص قادر على الخروج من بين الركام، وعلى العيش في نهاية العالم، ويستطيع بالآتي أن يتلقى جسدُه المرئي فعلَ القول الخالص. في فيلم بارسيفال، يحيل الملمح الأول إلى الرأس الهائل لـ فاغنر، الذي أعطى فعل القول المنشَد وظيفته الخلاقة، وأعطاه قوة أسطورية لا يمثل فيها لودفيغ وكارل ماي وهتلر سوى الاستخدام الساحر أو الفاسد لها، أو أنه يمثل الانحطاط. ويحيل الملمح الثاني إلى بارسيفال الذي يجتاز كل الفضاءات البصرية المنحدرة هي أيضاً من الرأس العظيم، والذي يخرج منشطراً في الفضاء الأخير من نهاية العالم، عندما ينقسم الرأس إلى قسمين وعندما البارسيفال الأنثى يتوقف عن الإرسال، ولكنه يستقبل بكل كيانه الصوتَ المُخَلِّص[19]. ويربط سيبربرغ الحلقة العبثية للبصري والصوتي بالإعلام وتجاوزه. فالخلاص والفن الذي يتجاوز المعرفة، يمثلان الخلْق الذي يتجاوز الإعلام. ووصلَ الخلاص متأخراً جداً (وهذا هو القاسم المشترك بين

(18) حول الأسطورة كوظيفة تخييل سردي غير عقلاني، وكعلاقة قائمة على أسطورة، انظر مقالة "الفن المنقذ...". ما يأخذه سيبربرغ على هتلر هو أنه سرق اللامعقول الألماني.

(19) حلل ميشال شيون مفارقة عملية الاستعادة كما وُظفت في فيلم بارسيفال: لم تعد عملية التزامن تهدف إلى الإيهام لأن الجسد المقلِّد "يبقى غريباً جداً عن الصوت الذي ينسبه إلى نفسه"، إما لأنه وجه فتاة فوق صوت رجل، وإما لأنهما كليهما يريدان امتلاكه. والفصل بين الصوت المسموع والجسم المرئي لم يتم تجاوزه، بل على العكس تمّ تأكيده والتشديد عليه. ما فائدة عملية التزامن إذن؟ يتساءل ميشال شيون. إنها تدخل في الوظيفة الخلاقة للأسطورة. فتجعل من الجسد المرئي، ليس شيئاً يقلّد انبعاث الصوت، بل يشكل مستقبِلاً أو مرسَلاً إليه مطلقين. "بواسطته تقول الصورة للصوت: توقف عن الطفو في كلِ مكان وتعال اسكن فيّ. عندها ينفتح الجسد ويستقبل الصوت" انظر: "L'aveu," *Cahiers du cinéma*, no. 338 (Juillet 1982).

سيبربرغ وفيسكونتي)، ووصل عندما استولى الإعلام على أفعال القول، وعندما أوقع هتلر الأسطورة و اللامعقول الألماني في الفخ[20]. ولكن التأخر الزائد ليس سلبياً كله، فهو علامة الصورة/ الزمن، وفيه يرينا الزمن طبقات الفضاء ويُسمعنا المتخيل السردي فعلَ القول. إن حياة السينما أو بقاءها مرهونان بصراعها الداخلي مع المعلوماتية. ويجب أن نطرح ضدها السؤال الذي يتجاوزها، السؤال الخاص بمعرفة مصدرها وجمهورها، السؤال المتعلق برأس فاغنر كمتحرك آلي روحي، وبالزوجين بارسيفال كمتحرك آلي نفسي[21].

(2

يبقى أن نختصر تشكيل هذه الصورة/ الزمن في السينما الحديثة، والعلامات الجديدة التي تتضمنها وتحدثها. بين الصورة/ الحركة والصورة/ الزمن، ثمة انتقالات ممكنة كثيرة وعبورات غير ملحوظة تقريباً أو مختلطة. ولكن لا يسعنا القول إن أحدها أفضل من الآخر، أو إنه أجمل وأعمق. كل ما نستطيع قوله هو أن الصورة/ الحركة لا تعطينا صورة/ زمناً: ولكنها تعطينا أشياء كثيرة في هذا الصدد. فمن جهة نرى أن الصورة/ الحركة تشكّل الزمن بشكله التجريبي أي جريان

---

(20) مسألة الخلاص موجودة كثيراً في فيلم سيبربرغ عن بارسيفال، حسب المحورين الآتيين: المصدر والمتلقي (أو الرأس الكبير لفاغنر والزوجان بارسيفال)، والبصري والسمعي ("مشاهد الرؤوس" وفعل القول الروحي). ولكن الزوجين بارسيفال كفّا عن تشكيل كليّة كما الآخرون: وصل الخلاص متأخراً جداً، "لقد مات العالم ولا يبقى إلا مشهد متجمّد ومدمّى"، انظر مقابلة نقلتها: *Cinématographe*, no. 78, pp. 13-15.

(21) فلسفياً، هذا ما فعله ريمون روييه في كتابه: *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion,

ونظراً إلى تطور المتحرك الآلي، فإنه طرح مسألة مصدر الإعلام وجمهوره، وبنى مقولة تتعلق بـ "المؤطِر"، ولها صلة بمشاكل التأطير السينمائي.

الزمن: فهو حاضر متعاقب يتبع علاقة خارجية، لما هو قبل وما هو بعد، كأن نقول إن الماضي هو حاضر قديم وإن المستقبل هو حاضر سيأتي. يستنتج التفكير القاصر أن الصورة السينمائية هي في الحاضر حتماً ولكن هذه الصورة الجاهزة المدمِّرة لكل فهم للسينما ناتجة عن تفكير شديد التسرع أكثر مما تنتج عن خطأ في الصورة/ الحركة. فمن جهة نرى أن الصورة/ الحركة تستدعي صورة للزمن تتمايز عنه إما إفراطاً أو تفريطاً، إما من فوق الحاضر وإما من تحته كجريان تجريبي: وفي هذه المرة، لا يقاس الزمن بالحركة، ولكنه هو ذاته عددُ الحركة أو قياسُها (وهذا تمثّل ميتافيزيقي). لهذا العدد بدوره ملمحان رأيناهما في الجزء الأول من هذا الكتاب: إنه الوحدة الصغرى للزمن كفاصل حركة، أو هو كلية الزمن كحد أقصى للحركة في الكون. هو الدقيق والسامي في آن. ولكن، في ظل هذا الملمح أو ذاك، لا يتمايز الزمن هكذا عن الحركة إلا كتمثل لا مباشر. الزمن كجريان ينجم عن الصورة/ الحركة أو عن اللقطات المتعاقبة. ولكن الزمن كوحدة أو كلية يتعلق بالمونتاج الذي يردّه أيضاً إلى الحركة أو إلى تعاقب اللقطات. لذا ترتبط الصورة/ الحركة أساساً بتمثل لامباشر للزمن ولا تقدم لنا عنه إلا تصوراً مباشراً، أي أنها لا تقدم لنا صورة/ زمناً. يظهر العرض المباشر الوحيد عندئذ في الموسيقى. ولكن في السينما الحديثة، على العكس من ذلك، لم تعد الصورة/ الزمن تجريبية ولا ميتافيزيقية، إنها "إعلائية"، حسب المعنى الذي وضعه كَنْت لهذه الكلمة: أي أن الزمن يخرج عن طوره ويظهر في الحالة الصرفية[22].

(22) تكلم بول شرادر عن "أسلوب إعلائي" عند بعض السينمائيين. ولكنه استعمل هذه الكلمة ليدل على ثوران الإعلائية، التي ظن أنه وجدها عند أوزو ودراير وبريسون: "Transcendantal Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer," extraits dans: Cahiers du cinéma, no. 286 (Mars 1978),

وهذا ليس بالمفهوم الكانطي الذي يقابل على العكس من ذلك الميتافيزيقية أو المقال.

الصورة/ الزمن لا تعني أن الحركة غائبة (مع أنها في الغالب نادرة)، بل تعني أن التبعية مقلوبة، وليس الزمن من ثم هو التابع للحركة، بل الحركة هي التي تتبع للزمن. وليس الزمن من ثم هو الذي ينجم عن الحركة ومعيارها وانحرافاتها المصحَّحة، بل الحركة، كحركة زائفة وحركة منحرفة، هي التي تتعلق الآن بالزمن. وأصبحت الصورة/ الزمن مباشرةً، طالما أن الزمن اكتشف ملامح جديدة، وأن الحركة أصبحت منحرفة لا عَرَضياً بل جوهرياً، وأن سينما حديثة نشأت بعد الحرب. ومهما كانت علاقات هذه السينما الحديثة مع السينما الكلاسيكية، فإن السينما الحديثة تطرح السؤال الآتي: ما هي القوى الجديدة التي صنعت الصورة، وما هي العلاقات الجديدة التي غزت الشاشة؟

العامل الأول هو انقطاع العلاقة الحسية الحركية. ذلك أن الصورة/ الحركة، ما إن ارتبطت بالفاصل الخاص بها، حتى شكلت الصورة/ الفعل: فهذه – بالمعنى الأوسع – تتضمن الحركة المستقبَلية (الإدراك، الوضع) والدمغة (العاطفة، الفاصل ذاته) والحركة المنجزة (الفعل بحد ذاته أو ردة الفعل). لقد تمثّل الترابط الحسي الحركي إذن بوحدة الحركة وبفاصلها، وبتعيين الصورة/ الحركة أو الصورة/ الفعل بامتياز. لا مجال للكلام عن السينما السردية التي تتناسب مع هذه المرحلة الأولى، ذلك أن السرد ينجم عن الترسيمة الحسية الحركية، وليس العكس. غير أن ما جعل سينما الفعل بعد الحرب موضع تساؤل هو انقطاع الترسيمة الحسية الحركية: تفاقم الأوضاع التي لم يعد من الممكن التفاعل معها، وازدياد عدد الأوساط التي لا تنطوي إلا على علاقات عرَضية، وتكاثر الأماكن العادية الفارغة أو المنفصلة التي حلت محل المساحات المؤّهلة. وإذا بالأوضاع لم تعد تتمدد إلى فعل أو ردة فعل، طِبْقاً لمقتضيات الصورة/ الحركة. إنها أوضاع بصرية وصوتية خالصة، وفيها لا تعرف الشخصية

كيف تتصرف حيالها، إنها أمكنة تحولت لأغراض أخرى تكف فيها الشخصية عن الشعور والتصرف، فتبدأ بالفرار والترحال والتنقيل غير مبالية ربما بما يحدث لها، ومتحيرة أمام ما ينبغي عليها صنعه. ولكنها كسبت بالاستبصار ما خسرته بالفعل وردة الفعل: إنها ترى، وتغدو المسألة عندئذ كالآتي: "ماذا يمكن أن نرى في الصورة؟" (وليس: "ماذا سنرى في الصورة الآتية؟"). لم يعد الوضع يمتد إلى فعل من خلال العواطف. لقد انقطع عن جميع امتداداته، ولم تعد له قيمة إلا بذاته، إذ إنه امتص جميع احتداماته العاطفية وجميع امتداداته النشيطة. ولم يعد الوضع وضعاً حسياً حركياً، بل وضعاً بصرياً وصوتياً صرفاً، وفيه حل المبصر محل الفاعل: إنه "توصيف". نطلق على هذا النوع من الصور التي برزت بعد الحرب تسمية "إشارات بصرية" و"إشارات صوتية"، بتأثير من الأسباب الخارجية التي يمكن تحديدها (إعادة النظر في الفعل، ضرورة الرؤية والسماع، تزايد الفضاءات الفارغة والمنفصلة والتي تغيرت وظيفتها)، ولكن أيضاً بالتأثير الداخلي للسينما الناشئة من جديد والتي أفرزت شروطها، في الواقعية الجديدة والموجة الجديدة والسينما الأميركية الجديدة. فإن صح أن الوضع الحسي الحركي قد تحكّم بالتصور اللامباشر للزمن كنتيجة للصورة/ الحركة، فإن الوضع البصري أو الصوتي الخالص ينفتح على صورة/ زمن مباشرة. والصورة/ الزمن هي الرابط القائم بين العلامة البصرية والعلامة الصوتية. ولم تبدُ قط بجلاء إلا عند السينمائي الذي أطلق السينما الحديثة، منذ الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية وفي ظروف السينما الصامتة، وهو أوزو: فالعلاقات البصرية، والأماكن الفارغة أو المفصولة، تنفتح على لوحات الطبيعة الصامتة كشكل خالص للزمن. وبدل "الوضع الحركي والتصوّر اللامباشر للزمن" صار عندنا "علاقة بصرية أو علامة صوتية وتصوّر مباشر للزمن".

ولكن بماذا تستطيع الصور البصرية والصوتية الصرفة أن تتعاقب، ما دامت لم تعد تستطيل إلى فعل؟ بودنا أن نجيب: بصور/ ذكرى أو بصور/ حلم. ومع ذلك فإن بعضها ما زالت تنضوي في الوضع الحسي الحركي، مكتفية بردم الفاصل مع أنها تستطيلها وتباعد بينها؛ وتلتقط هذه الصور/ الذكرى في الماضي حاضراً قديماً، وهكذا تحترم الجريان التجريبي للزمن، مدخلة فيه استرجاعات موضعية (فتكون اللقطة الاسترجاعية مثل ذاكرة نفسية). أما الصور/ الحلم فتؤثر بالأحرى في الكل: إنها تقذف إلى اللانهاية الوضع الحسي الحركي، إذ توفر تارةً تحوّل الوضع دون انقطاع، وتستبدل طوراً فعل الشخصيات بحركة عالم. ولكننا لا نخرج هكذا من التصور اللامباشر، مع أننا نقترب من أبواب الزمن في بعض الحالات الاستثنائية التي تنتمي إلى السينما الحديثة (مثلاً، اللقطة الاسترجاعية كتجلّ للزمن الذي يتشعب ويتحرر، عند مانكييفيكز، أو كحركة عالم تكون أشبه بمزاوجة بين الوصف الخالص والرقص الذي يحدث في الكوميديا الموسيقية الأميركية. ولكن الصورة/ الذكرى والصورة/ الحلم، أو العلامة التذكرية والعلامة الحلمية، في هذه الحالات بالذات، قد تم تجاوزهما: ذلك أن تلك الصور هي بحد ذاتها صور افتراضية، تتقاطر مع الصورة البصرية والصوتية الحالية (من خلال التوصيف)، ولكنها لا تتوقف عن التحقق من جانبها، أو أنها تحقق بعضها بعضاً إلى ما لا نهاية. ولكي تولد الصورة الزمن لا بد، على العكس، من أن تدخل الصورة الحالية في علاقة بصورتها الافتراضية الخاصة بحد ذاتها، ولا بد للتوصيف الصرف لنقطة الانطلاق من أن ينشطر "ويتكرر ويستعيد وينقسم ويتناقص". ويجب أن تتشكل صورة ثنائية الوجه، صورة مشتركة وراهنة وافتراضية في آن. لم نعد في وضع علاقة بين الصورة الراهنة وباقي الصور الافتراضية، وبين الذكريات والأحلام، والتي تتحقق بدورها: وهذا أيضاً شكل من أشكال الترابط.

نحن أمام صورة راهنة وأمام صورتها الافتراضية، بحيث لم يعد ثمة ترابط بين العنصرين الواقعي والخيالي، بل هناك لا تمايز بينهما، في عملية تبادل مستمرة. وهذا تقدم بالنسبة إلى العلاقة البصرية: لقد رأينا كيف أن الكريستال (أو العلامة الشفافة) يؤمّن انشطار التوصيف، ويناوب – في الصورة التي غدت مشتركة – بين الراهن والافتراضي، وبين الصافي والكامد، وبين الرشيم والوسط البيئي[23]. وبارتقاء علامات الكريستال إلى اللاتمايز بين الواقع والمتخيل، فإنها تتجاوز كل سيكولوجيا تتعلق بالذكرى والحلم، وبكل فيزياء مرتبطة بالفعل. ما نراه في الكريستال، لم يعد الجريان التجريبي للزمن كتعاقب فترات حاضرة، ولم يعد تصوره اللامباشر كفاصل أو ككل، بل هو تقديمه المباشر وانشطاره المتكون من حاضر يجري وماضٍ يدوم، وهو التواقت الدقيق بين الحاضر والماضي الذي سيكونه، وبين الماضي والحاضر الذي كانه. إن الزمن بذاته هو الذي ينطلق داخل الكريستال، والذي لا يكف عن تكرار انشطاره، دون الوصول إلى نهاية، لأن التبادل اللامتمايز يُجدَّد دائماً ويُنتَج من جديد. إن الصورة/ الزمن المباشرة أو الشكل المتسامي للزمن، هو ما نراه في الكريستال؛ وينبغي على العلامات الشفافة، وعلى العلامات الكريستالية، أن تسمَّى مرايا أو رشيمات للزمن.

وينقلنا هذا إلى العلامات الزمنية التي ستسم مختلف تجليات الصورة/ الزمن المباشرة. وتتعلق العلاقة الزمنية الأولى بنظام الزمن: وهذا النظام لا يقوم على التعاقب، كما أنه لا يختلط بالفاصل أو بالتمثيل اللامباشر كله. إنه يتعلق بالروابط الداخلية للزمن، بشكلها المكاني أو

(23) بصورة أدق، تحيل الصور/ الكريستال إلى حالات الكريستال (ومايزنا أربعاً منها)، في حين أن العلامات الكريستالية أو الشفافة تحيل إلى الخصائص (أو إلى جوانب التبادل الثلاثة).

الكمي. وللعلامة الزمنية الأولى شكلان: فتارة تتعايش مع جميع طبقات الماضي، بالتحوّل المكاني لهذه الطبقات، وتتجاوز الذاكرة النفسية التي تصبو إلى ذاكرة/ عالم (وهذه العلامة يمكن أن تسمّى طبقة أو ملمحاً أو سيماء). وطوراً تتزامن مع أطراف الحاضر، وهذه الأطراف تقطع الصلة بكل تعاقب خارجي، وتقوم بقفزات كمية بين فترات الحاضر التي تنشطر إلى ماضٍ ومستقبل وحاضر (وأطلقنا على هذه العلامة كلمة "طرف" أو "إشارة"). لم نعد الآن في وارد التمايز المبهم بين الواقع والمتخيل، الذي كان يَسم الصورة/ الكريستال، بل انتقلنا إلى خيارات عصية على البت بين طبقات الماضي أو الفروق "المبهمة" بين أطراف الحاضر، وهي الفروق التي تتعلق الآن بالصورة/ الزمن المباشرة. لم يعد موضوع الرهان هو الواقع والمتخيل، بل الحقيقي والمزيف: وكما أن الواقع والمتخيل أصبحا لامتمايزين. في الشروط الواضحة جداً للصورة، يصبح الآن الحقيقي والمزيَّف غير متمايزين ومستغلقين: فالمستحيل ينبثق من الممكن، والماضي ليس بالضرورة صحيحاً. ثمة منطق جديد يجب ابتكاره، كما يجب ابتكار سيكولوجيا جديدة. لقد بدا لنا أن رينيه ذهب أبعد من غيره في إدارة طبقات الماضي المتعايشة، وكذلك فعل روب غرييه في أطراف الحاضر المتناوبة: ومن هنا جاءت المفارقة في فيلم العام المنصرم في مارينباد الذي يجمع بين نسقين في الإخراج. وفي جميع الأحوال، نجد أن الصورة/ الزمن قد برزت من خلال تقديم مباشر أو متسامٍ، كعنصر جديد في سينما ما بعد الحرب، وكان ويلز معلّماً في الصورة/ الزمن...

ثمة نوع آخر من العلامة الزمنية، وهي التي تشكّل الزمن كسلسلة، هذه المرة: ما هو قبل وما هو بعد لا علاقة لهما بالتعاقب التجريبي الخارجي، وإنما بالصفة الداخلية لما سيصبح في الزمن. وفعلاً نستطيع

تحديد الصيرورة بالقول إنها العنصر الذي يغيّر تتمة تجريبية متكررة، أو إنها حشد من السلاسل. فالسلسلة هي مجموعة من الصور التي تتوجه نحو حد معين، وهذا الحد يوجِّه المجموعة الأولى ويلهمها (ما هو قبل) ويفضي إلى مجموعة أخرى منظّمة كسلسلة تتجه بدورها نحو حد آخر (ما هو بعد). ولم يعد ما هو قبل وما هو بعد يشكلان محدِّدات متعاقبة لجريان الزمن، بل وجهَي قوة [الزمن]، أو الانتقال من هذه القوة إلى قوة عليا. فلا تظهر الصورة/ الزمن المباشر هنا في نظام من التعايشات والتناوبات، بل في صيرورة احتمالية أو سلسلة من القوى. وهذا النوع من العلامة الزمنية، أو العلامة التكوينية، يتميز بأنه يضع مفهوم الحقيقة موضع تساؤل؛ ذلك أن المزيَّف يكفّ عن أن يكون مجرد مظهر خارجي، أو أكذوبة، كي يصل إلى قوة الصيرورة هذه التي تشكّل السلاسل أو الدرجات وتتخطى الحدود وتحقق التحولات وتطور عملية أسطرة أو متخيل سردي خلال مسارهما كله. فخلف الحقيقي والمزيف، تكون الصيرورة كقوة للزيف. وفي هذا الصدد تتمتع العلامات التكوينية بأشكال عديدة. فتارة – كما هو الحال عند ويلز – تشكّل الشخصيات السلاسل على أن تكون درجات في "إرادة القوة" التي يصبح بها العالم متخيلاً سردياً. وطوراً هناك شخصية تتجاوز هي نفسها الحد وتصبح أخرى، في عملية تخيّل سردي تحيله إلى شعب غابر أو سينشأ في المستقبل: لقد رأينا بأية مفارقة سُميت هذه السينما "سينما حقيقية" عندما وضعت كل نموذج للحقيقة موضع تساؤل؛ وهناك صيرورة مزدوجة متراكبة، لأن المخرج يصبح شخصاً آخر على غرار شخصيته (حدث هذا لبيرّو الذي اعتبر الشخصية كـ "وسيط"، وحدث أيضاً لـ روش الذي أراد أن يكون أسود في حين أن الأسود – شخصيته – أراد أن يصبح أبيض، ولكن بطريقة مختلفة تماماً، طريقة غير متناظرة). ربما تُطرح مسألة المخرج، ومصيره المختلف، وبالطريقة الأكثر حدة عند ويلز سابقاً.

ومرة أخرى، وفي المقام الثالث، تتلاشى الشخصيات وحدها، ويمّحي المخرج: فلم يعد هناك إلّا تصرفات جسدية ووضعيات جسدية تشكل السلاسل وجيستوس حدّياً يربط بينها. إنها سينما أجساد، لا سيَّما وأنها قطعت الصلة بالترسيمة الحسية الحركية عندما حل السلوك محل الفعل، وعندما حل التعاقب المفترض فيه أن يكون حقيقياً محل الجيستوس الذي أصبح أسطورة أو متخيّلاً سردياً. وأحياناً أخرى، في النهاية، تستطيع السلاسل وحدودها وتحولاتها، وتستطيع درجات القوة أن تعني أية علاقة بالصورة: الشخصيات، وحالات إحداها، ومواقف المخرج، وتصرفات الجسد، ولكن أيضاً الألوان، والأنواع الجمالية، والطاقات النفسية، والسلطات السياسية، والمقولات المنطقية أو الماورائية. فكل مجموعة من الصور تشكّل سلسلة، لا سيَّما عندما تصبو إلى مقولة تنعكس فيها، ويحدد الانتقالُ من مقولة إلى أخرى تحولاً في القوة. ما قيل عن أن موسيقى بوليز (Boulez) هي موسيقى شديدة البساطة، سيقال أيضاً عن سينما غودار: أي أنه سلسل كل شيء وأنه أسس سوريالية معمَّمة. لا بل سنطلق كلمة مقولة على كل ما يشغل وظيفة الحد بين سلسلتين موزّعتين من كلا الجانبين، ويشكّل الماقبل والمابعد وجهَي الحد (فالشخصية والجيستوس والكلمة واللون تستطيع أن تكون مقولة، كما تستطيع أن تكون نوعاً، إذا ما لبّت شروط الانعكاس). وإذا نُظّمت السلاسل بشكل عمودي عموماً، كما في فيلم فلينجُ من يستطيع النجاة، مع المتخيّل والخوف والتجارة والموسيقى، قد يحدث للحدّ أو للمقولة التي تنعكس داخلها سلسلة من السلاسل أن تشكّل هي ذاتها سلسلة أخرى عالية القوة كانت متراكبة مع الأولى: فعلى هذا النحو كانت المقولة الرسومية في فيلم غرام أو المقولة الموسيقية في فيلم اسمي كارمن. عندها يكون بناء عمودي للسلاسل ينحو إلى بلوغ التعايش أو التناوب، وإلى الجمع بين نوعي العلامات الزمنية.

كان على الصورة المسمّاة "كلاسيكية" أن يُنظر إليها حسب محورين. وكان هذان المحوران ترابطات الدماغ: فمن جهة تتعاقب أو تتمدد حسب قوانين الترابط والتشابه والتناقض والتعارض؛ ومن جهة أخرى نرى أن الصورة المترابطة تُستبطَن في كلّ يكون بمثابة مفهوم (كمفهوم الاندماج) لا يكف بدوره عن التمظهر في صور قابلة للترابط أو التمديد (كما في مفهوم التمايز). لذا بقي الكل مفتوحاً ومتغيراً، في حين أن مجموع الصور كان يقتطع دائماً من مجموعة أكثر اتساعاً. وذلك هو الملمح المزدوج للصورة/ الحركة التي تحدّد خارج مجال اللقطة: فمن جهة هي تتواصل مع الخارج، ومن جهة أخرى هي تعبّر عن كلٍ يتغيّر. لقد كانت الحركة في امتدادها هي المعطى المباشر، وكان الكل المتغير، أي الزمن، هو التصوير اللامباشر أو الذي يحتاج إلى وسيط. ولكن بقي ثمة جريان بينهما تمثّلَ بالاستبطان داخل الكل والتمظهر في الصورة، وشكلت هذه الحلقة أو هذا اللولب بالنسبة إلى السينما والفلسفة أيضاً نموذج الحق الشامل. وقد ألهم هذا النموذج الإشارات الذهنية للصورة الكلاسيكية، ووُجد بالضرورة نوعان من الإشارات الذهنية. وحسب النوع الأول منها، تتعاقب الصور بانقطاعات عقلانية، وتشكل حسب هذا الشرط عالماً قابلاً للتمدد: فبين صورتين أو مجموعتين من الصور، يُفهم الحد الفاصل على أنه نهاية لمجموعة أو بداية لأخرى، وعلى أنه الصورة الأخيرة للمجموعة الأولى أو الصورة الأولى للمجموعة الثانية. أما النوع الثاني من العلامات الذهنية فيتمثل بتأقلم المجموعات داخل كل (أي وعي الذات كتمثيل داخلي)، بل أيضاً بتمايز الكل في المجموعات المستطالة (أي الإيمان بالعالم الخارجي). ومن هذا وذاك، لم يكف الكل عن التغيّر في حين أن الصور تتحرك. والزمن كمقياس للحركة كان يحقق بالآتي منظومة عامة من المقايسة، في ظل هذا الشكل المزدوج للفاصل وللكل. وهذا شكّل روعة الصورة الكلاسيكية.

أنشأت الصورة الحديثة مملكة "اللامقايسات" أو الانقطاعات اللاعقلانية: أي أن الانقطاع لا يشكّل من بعد جزءاً من هذه الصورة أو تلك، ومن هذه المجموعة أو تلك التي يفصل بينهما أو يتوازعهما. وبهذا الشرط تصبح المجموعة أو الوحدة التصويرية سلسلة، بالمعنى الذي حللناه للتوّ. يتحرر الفاصل، وتغدو الفَرجة حتمية وصالحة بذاتها. تكمن النتيجة الأولى في أن الصور لم تعد تتعاقب بانقطاعات عقلانية، بل تتعاقب من جديد بناء على انقطاعات غير عقلانية. وأعطينا سلاسل غودار كأمثلة، ولكننا نجد شيئاً من ذلك في كل مكان بالفعل، لا سيَّما عند رينيه (فالفترة التي يدور حولها كل شيء ويعاود الدوران، في فيلم أحبك أحبك هي انقطاع لاعقلاني نموذجي). ولا نعني بكلمة "معاودة التعاقب" تعاقباً ثانياً مضافاً، بل طريقة في التعاقب مبتكرة ونوعية، أو بالأحرى علاقة نوعية بين الصور المفككة. فلا مجال من بعد التكلمُ عن تمديد فعلي وممكن قادر على إنشاء عالم خارجي: لقد توقفنا عن الإيمان بذلك، لأن الصورة منظومة عن العالم الخارجي. ولكن الاستبطان أو التأقلم مع كلٍ هو كوعي للذات، لم يرحل مع ذلك: وتتم إعادة التعاقب من خلال التجزئة، أتعلّق الأمر بإنشاء السلاسل عند غودار، أم بتحول الطبقات عند رينيه (وهي عمليات تجزئة متعاقبة من جديد). لذا فإن الفكر، كقوة لم توجد دائماً، ينشأ من عنصر خارجي أبعد من كل عالم خارجي، وكقوة لم تنشأ بعد، يتجابه مع عنصر داخلي، وهو لا مفكر فيه أو لا يجوز التفكير فيه، وهو أعمق من كل عالم داخلي. في المقام الثاني، لم يعد إذن حركة استبطان أو تمظهر، وحركة تأقلم أو تمايز، بل مجابهة مع داخل وخارج لا علاقة لهما بالمسافة، أي ذلك الفكر الذي يتجاوز ذاته وذلك الذي لا يجوز التفكير فيه داخل الفكر. وهو العنصر غير المفصح عند ويلز، والعنصر الذي لا يُبت فيه عند رينيه، والعنصر الذي لا يفسَّر عند روب غرييه، والعنصر الذي لا يقايس عند غودار، والعنصر العصي

على التوفيق عند ستروب، والعنصر المستحيل عند مارغريت دوراس، والعنصر اللاعقلاني عند سيبربرغ. لقد أضاع الدماغ روابطه الأقليدية، وصار الآن يُصدر علامات أخرى. والعلامات الذهنية للصورة/ الزمن المباشر هي الانقطاع اللاعقلاني بين الصور غير المتعاقبة (مع أنها تعيد دائماً تعاقبها)، وهي الصلة المطلقة بين خارج وداخل لا يُجمَعان ولا يتناظران. وننتقل بيسر من هذا إلى ذاك، طالما أن الخارج والداخل هما وجها الحد الذي هو كانقطاع لاعقلاني، وطالما أن الحد – الذي لا يشكّل جزءاً من أية مجموعة – يظهر بالأحرى كخارج مستقل يتمتع بداخل حتماً.

إن الحد أو الفَرجة أو القطع اللامعقول يمر بوضوح بين الصورة البصرية والصورة الصوتية. وهذا يقتضي العديد من العناصر الجديدة أو التغييرات. يجب على الصوتي أن يصبح هو نفسه صورة، بدل أن يكون مكوِّناً من مكونات الصورة البصرية؛ ويجب إذن إنشاء تأطير صوتي، بحيث يمر القَطع بين تأطيرين هما الصوتي والبصري؛ عندئذ، حتى لو بقي خارج اللقطة فعلاً، يجب أن يفقد كل قوة ممكنة، طالما أن الصورة البصرية تكفّ عن التمديد خارج إطارها الخاص، كي تدخل في علاقة نوعية مع الصورة الصوتية المؤطرة هي نفسها (وهذه هي الفرجة بين تأطيرين والتي تحل محل خارج مجال اللقطة)؛ وينبغي على الصوت الخارجي أن يختفي هو أيضاً، طالما لم يبق خارج مجال اللقطة مكان للتأهيل، بل بقيت صورتان مستقلتان متلازمتان يجب مواجهتهما: صورة الأصوات وصورة المرئيات؛ كل صورة بذاتها، وكل صورة لذاتها وداخل كادرها. ويحدث أن تتجاورا أو أن تجتمعا، ولكن ليس عبر اللقطة الاسترجاعية، كما لو أن صوتاً خارجياً نوعاً ما تطرّق لما ستعيده لنا الصورة البصرية: لقد قتلت السينما الحديثة اللقطة الاسترجاعية، كما

قتلت الصوت الخارجي وخارج مجال اللقطة. لم تستطع أن تجتاح الصورة الصوتية إلا إذا فرضت فصلاً بينها وبين الصورة البصرية ومباعَدَةً لا بد من تجاوزها: أي فرضت قطعاً لامعقولاً بينهما. ومع ذلك هناك علاقة بينهما، علاقة لامباشرة حرة، أو علاقةً لامقايَسة، لأن اللامقايسة تعني رابطاً جديداً ولا تعني غياباً. فها هي الصورة الصوتية تؤطِّر كتلة أو استمرارية سيُستخرج منها فعل القول الخالص، أي فعل أسطرة أو متخيل سردي يخلق الحدث، ويصعد بالحدث في الفضاء، ويصعد هو نفسه صعوداً روحياً. والصورة البصرية من جانبها توطِّر فضاء عادياً، فضاءً فارغاً أو مفصولاً يأخذ قيمة جديدة، لأنه سيطمر الحدث تحت شرائح طبقاتية، وستُنزله كنارٍ مخفية في باطن الأرض. وإطلاقاً لن تُظهر الصورة البصرية إذن ما تعرب عنه الصورة الصوتية. مثلاً عند مارغريت دوراس، لن تظهر حفلة الرقص الأصلية عبر اللقطة الاسترجاعية كي تجمع نوعي الصورة. وستكون صلة بينهما، أو ربط أو اتصال. ستكون صلة مستقلة عن المسافة، صلة بين خارج يصعد فيه فعل القول، وخارج ينطمر فيه الحدث في باطن الأرض: ثمة تكامل بين الصورة الصوتية وفعل القول كمتخيل سردي خلاق، وبين الصورة البصرية أو الانطمار الطبقاتي أو الأركيولوجي. ويدخل القطع اللامعقول بينهما، ولكنه يشكّل العلاقة اللاتجميعية وحلقة وصلهما المكسورة، أو الوجهين غير المتناظرين لاتصالهما. هناك إعادة تعاقب مستمرة. يصل الكلام إلى حده الخاص الذي يفصله عن البصري؛ ولكن البصري يصل إلى حده الخاص الذي يفصلهما عن الصوتي. والحال أن كلاًّ منهما، عندما يصل إلى حده الخاص الذي يفصلهما عن بعضهما، يكتشف بالآتي الحد المشترك الذي يرد هذا إلى ذاك وتحت علاقة القَطع اللامعقول التي لا تقبل المقايسة بين الوجه والقفا، والخارج والداخل. هذه العلامات الجديدة هي علامات قرائية تدل على الملمح الأخير للصورة/ الزمن المباشرة، أو الحد المشترك:

فالصورة البصرية التي أصبحت طبقاتية تكون أكثر مقروئية من جانبها كلما أصبح فعل القول خلّاقاً مستقلاً. لم تخلُ السينما الكلاسيكية من العلامات القرائية، ولكن عندما كان فعل القول يُقرأ في السينما الصامتة أو في بدايات السينما الناطقة، ويدفع إلى قراءة الصورة البصرية التي لم يكن فيها سوى مكوّن من مكوناتها. من السينما الكلاسيكية إلى السينما الحديثة، ومن الصورة/ الحركة إلى الصورة/ الزمن، ما يتغير ليس العلامات الزمنية، بل العلامات الذهنية والعلامات القرائية، مما يعني أنه يجوز دائماً مضاعفة الانتقال من نظام إلى آخر، مثلما يجوز تأكيد الفروق القوية بينهما.

(3

كثيراً ما نشك في فائدة الكتب النظرية المتعلقة بالسينما (لا سيَّما اليوم، لأن الفترة رديئة). يطيب لـ غودار أن يذكّر بأن مخرجي الموجة الجديدة العتيدين، عندما كانوا يكتبون، لم يكونوا يكتبون عن السينما، وبأنهم لم ينظّروا لها، بل كان ذلك أسلوبهم في صناعة الأفلام. بيد أن هذه الملاحظة لا تُبرز فهماً كبيراً لما يسمّى نظرية. ذلك أن النظرية هي شيء يُصنع كما يصنع موضوعها. يرى كثير من الناس أن الفلسفة هي شيء لا "يُصنع"، بل هي سابقة الوجود من ذي قبل في سماء مسبقة الصنع. ولكن النظرية الفلسفية هي ذاتها ممارسة، شأنها شأن موضوعها. وهي ليست أكثر تجريداً من موضوعها. إنها ممارسة للمفاهيم، ويجب النظر فيها انطلاقاً من الممارسات الأخرى التي تتقاطع معها. إنشاء نظرية السينما ليس إنشاء نظرية "حول" السينما، بل حول المفاهيم التي تثيرها السينما وترتبط بمفاهيم أخرى تتماشى مع ممارسات أخرى، ذلك أن ممارسة المفاهيم بعامة لا تحظى بأي امتياز على الممارسات الأخرى، مثلما لا يحظى أي موضوع بامتياز على المواضيع الأخرى. فعلى مستوى تداخل

الممارسات العديدة تُصنع الأشياء والكائنات والصور والمفاهيم وجميع أنواع الوقائع. فنظرية السينما لا تتعلق بالسينما، بل بمفاهيم السينما، التي ليست أقل عملية وفعالية أو أقل حضوراً من السينما بالذات. مخرجو السينما الكبار هم أشبه بالرسامين الكبار أو الموسيقيين الكبار: فهم الذين يتكلمون أفضل من سواهم عما يفعلون. ولكنهم عندما يتكلمون، يصبحون مختلفين، يصبحون فلاسفة أو منظّرين، بمن فيهم هاوكس الذي لم يكن يحب النظريات، وغودار الذي تظاهر بازدرائها. فمفاهيم السينما لا تعطى في السينما. ومع ذلك هي مفاهيم السينما، وليست نظريات تتعلق بالسينما. على الدوام هناك ساعة عند الظهر أو عند منتصف الليل يجب فيها ألّا نطرح السؤال الآتي "ماهي السينما؟" "ما هي الفلسفة؟". السينما بحد ذاتها هي ممارسة جديدة للصور والعلامات التي يترتب على الفلسفة أن تصوغ لها النظرية كممارسة تصوّرية. فلا يوجد أي تضخيم تقني أو تطبيقي (في التحليل النفسي أو الألسنية) أو انعكاسي يكفي لتشكيل مفاهيم السينما بذاتها.

الثبت التعريفي

تبعيد (تغريب) (Distanciation): هو ترك مسافة بين المُشاهِد والمشهد الذي يجري أمامه، وخلق فسحة من التأمل بينهما؛ وهذا يتناقض مع سينما هوليود التقليدية التي تُغرق المُشاهِد في المشهد. تطورت فكرة التبعيد (التغريب) على يد الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت الذي كان يهدف إلى خلق مُشاهِد إيجابي ومسيَّس يدرك الغايات السياسية للعمل الفني. وسينمائياً، يمكن تحقيق فكرة التبعيد من خلال «الكسر المتعمد لفكرة التوليف التتابعي السلِس، وذلك عبر تكرار وتداخل أجزاء من الحركة، وعبر القَطْع القافز. أما على مستوى البناء العام للفيلم، فيمكن تحقيق التبعيد عن طريق إحداث خلل متعمد في البناء الدرامي للفيلم» (إسماعيل بهاء سليمان، موسوعة الشاشة الكبيرة).

تدرّج تلويني (Fondu): عملية تؤدي إلى الظهور أو الاختفاء التدريجيين للصور. فتظهر الصورة تدريجياً انطلاقاً من اللون الأسود (ouverture en fondu) أو تتلاشى تدريجياً حتى التعتيم (fermeture en fondu). ويستعمل هذا التدرج انطلاقاً من الأبيض أو الألوان الأخرى.

تشويق وترقّب (Suspense): حالة نفسية تجعل المشاهد يتلهف بقلق إلى ما يُسفر عنه حدث معين أو موقف محدد. وينبغي على الحبكة السينمائية أن تتضمن قدراً كافياً من التشويق كي يحتفظ المشاهد بانتباهه طيلة العرض السينمائي. ويعتبر هيتشكوك سيّد هذه التقنية التي تسرف أفلام الرعب والمغامرات أحياناً في اللجوء إليها.

دفاتر السينما (Cahiers du cinéma): كثيراً ما يستشهد دولوز بهذه المجلة الرائدة التي رأت النور عام 1951 وأسسها أندريه بازان. وهي امتداد لـ **مجلة السينما** التي عاشت من عام 1929 وحتى 1949. واهتمت **دفاتر السينما** بنقاد ومخرجي السينما الشباب من أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وإيريك روهمر وكلود شابرول وجاك ريفيت الذين أسسوا الموجة الجديدة. وعُنيت المجلة بالتيارات السينمائية العالمية المخالفة لتيار هوليود، وهي التيارات التي تبنّت الأيديولوجيا اليسارية وأعارت اهتماماً خاصاً بالتحليل النفسي. ولأهمية المقالات التي نشرتها **دفاتر السينما** تُرجم معظمها إلى الإنجليزية. وصارت المجلة عام 1998 تابعة لجريدة **لوموند**.

سيميائية سينمائية (Ciné-sémiologie): لقد نقل السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز المقولات السيميائية في الألسنية إلى مجال السينما في كتابه *Essais sur la signification du cinéma* (1968)، ورأى أن بعض الفنون تتبنى رموزاً وأنساقاً متشابهة، ولمس تقارباً بين الأسلوب الروائي والأسلوب السينمائي، بيد أن السينما لها تقنياتها الخاصة (من مونتاج وحركة كاميرا ومؤثرات بصرية وصوتية. واهتم بتباين العلاقة المميّزة بين الصوت والصورة. وتعرّض ميتز لانتقادات جان ميتري، ولا سيَّما في كتابه *La Sémiologie en question* (1987).

سينما الحقيقة (Cinéma vérité): تعتمد اللقطات الطويلة وتقترب من السينما التوثيقية. وتركّز على الإضاءة الطبيعية وتلجأ كثيراً إلى الكاميرات المحمولة. تكلّم عنها أولاً المخرج السوفييتي دزيغا فيرتوف (*Kino-Pravda*) وسماها أيضاً «سينما العين». وكرّس المصطلح في اللغة الفرنسية المخرج جورج سادول، وسار على خطاه المخرج جان روش والفيلسوف إدغار موران. وسينما الحقيقة تسمى «السينما المباشرة» في الولايات المتحدة التي تعتمد أسلوب المقابلات وتترك للشخوص حرية التعبير العفوي.

سينما نوفو (Cinéma novo): تيار في السينما البرازيلية رأى النور في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، تميّز بأفلامه السياسية الثورية. تعالج هذه السينما مشاكل الفقراء والمهمشين في البرازيل وفي العالم الثالث عامة. تأثر بتيار الواقعية الجديدة الإيطالية. من مخرجيها غلاوبر روشا وروي غويرا (Ruy Guerra)، وجاب فيلم أنطونيو داس موريتس (1969) **العالم كله**. وتعرّض هذا التيار لقمع السلطات العسكرية البرازيلية التي قامت بانقلاب عسكري عام 1964. وتعتبر هذه السينما من الحركات السينمائية الأصيلة في أميركا اللاتينية.

عمق مجال الرؤية (Profondeur du champ): يدل هذا المصطلح على ما يجب أن يراه المُشاهِد في مساحة المكان المصوَّر «وتسهم في تحديد العمق عدة عوامل هي: الطول البؤري للعدسة، وحجم فتحة العدسة، والمسافة بين الموضوع والعدسة. فكلما قلّ الطول البؤري للعدسة زاد عمق المكان» (موسوعة الشاشة الكبيرة). وبدأ استعمال هذا العمق في أعوام 1940 مع ويلز ورينوار ووايلر. وكان الهدف من هذه التقنية هو إنتاج بصري قريب من الواقع الحقيقي.

فيلم تجريبي (Film expérimental): فيلم يبحث عن أساليب جديدة في صناعة الفيلم ويسمّى أحياناً فيلم طليعي. طبيعته غير تجارية، يحمل رؤى إخراجية شخصية، يتعارض مع الأسلوب التقليدي. فيه استكشاف آفاق بصرية ووجدانية مبتكرة. هو فيلم منخفض التكاليف بعامة قائم على التحليل وليس على السرد الإبهاري. من ممثليه هانس ريختر (ألمانيا)، رينيه كلير (فرنسا)، لويس بونويل (إسبانيا) وريتشارد رود (Richard Roud) (أميركا).

كاليغارية (Caligarisme): تيار سينمائي ظهر عقب فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** الذي أخرجه السينمائي الألماني روبرت فيني (Robert Wiene) عام 1919، إبان ازدهار المدرسة التعبيرية الألمانية. وتميّزت الكاليغارية «بتجسيم المشاعر الإنسانية المضطربة عن طريق أسلوب تصميم المناظر أو الديكورات، واستخدام التناقض الحاد بين مناطق الضوء ومناطق الظل، سواء داخل الديكور، أم على وجوه الشخصيات» (موسوعة الشاشة الكبيرة). وتركّز الكاليغارية على انتشار ظاهرة الفوضى والقلق التي سادت بعيد الحرب العالمية الأولى.

مدرسة سينمائية تحت أرضية (Underground): رأت هذه المدرسة السينمائية الأميركية النور في سنوات 1960، وتميّزت بمعارضتها للسينما الهوليودية وبتبنيها التجريب والطليعية. وكانت تريد أن تنشئ في الولايات المتحدة ما أنشأته الموجة الجديدة في فرنسا. وأطلق بعضهم عليها تسمية «السينما الأميركية الجديدة» التي لم تتسم بالطابع التجاري على طريقة هوليود. وشددت على الرؤية الفردية لصانع الفيلم واعتبرت السينما طريقة للتواصل مع المجتمع. والمعروف أن ممثليها كانوا من معارضي حرب فيتنام الكارثية.

مزج (Mixage): هي العملية التي تتم فيها المواءمة بين المسارات الصوتية الأربعة الآتية: مسار الحوار، مسار الموسيقى، مسار المؤثرات الصوتية، مسار الأصوات الخلفية. ويكون كل مسار فيها على شريط مستقل، وبعد معايرتها كلها، تنقل إلى الشريط النهائي الذي يتضمّن لقطات الصور كافة التي تشكّل الفيلم. ويتدخل في هذه العملية مهندس الصوت والمخرج والفنيّون الآخرون. ويهدف المزج إلى خلق توافق بين هذه المسارات الأربعة وبين الحاجات الدرامية للفيلم. وتتم هذه العملية على أجهزة رقمية دقيقة، في قاعة استماع معدّة لهذا الغرض.



ثبت المصطلحات

ارتجاع	Involution
إزاحة عن الإطار (الكادر)	Décadrage
استعادة	Playback
اضطراب سردي	Dysnarratif
أعراضي	Symptomatique
اندماج	Coalescence
تأثير انفعالي	Affect
تجسيم (بثلاثية أبعاد)	Hologramme
تشارك	Instat
تشبيك عصبوني (في الطب)/ طرائقية	Hodologie

Paramnésie	تضلال
Découpage	تقطيع فني
Empathie	تقمص وجداني
Faux-raccord	توصيل سيئ/ توصيل مزيف
Diégèse	جو تخيلي
Littrisme	حرفانية
Empreinte	دمغة
Stylisation	رسم تنميطي
Stase (la)	ركود الدم
Cache	ساترة
Facies	سيماء
Sémie	سيمية/ دلالة
Erotisme	شبقية
Intertitre	شريط مقروء
Voix-off	صوت خارجي
Surimpression	طباعة فوقية

Lectosignes	علامات تعبيرية
Noosignes	علامات عقلية
Légisigne	علامة اشتراعية
Dicisigne	علامة تأشير
Sinsigne	علامة جامعة
Qualisigne	علامة كيفية
Potisigne	علامة هادفة
Dividuel	فردانية
Thriller	فيلم إثارة وتشويق
Réversible	قابل للارتداد
Proposition	قول/ طرح
Caméra-stylo	كاميرا قلمية
Traveling	كاميرا متنقلة
Langue	لسان
Langage	لغة
Plan d’ensemble	لقطة تغطي كامل الديكور

Contre-champ	لقطة حقل معاكسة
Plan-séquence	لقطة سياقية/ لقطة متتالية
Contre-plongée	لقطة متصاعدة
Continuum	مربع الأبعاد/ سلسلة متصلة
Fondu - enchaîné	مزج متعاقب
Spectacle	مشهدية
Constat	معاينة
Enoncé	منطوق
Amnésie	نساوة

الفهرس